

18

Blitzumfrage: Wie tot ist die gute alte Operette? - Von den Schwierigkeiten der Operetten-Produktion heute - Disney's Diamant-Jubiläum: 60 Jahre Wunderwelt für Kinder und Erwachsene - Kurz-Bios u. Werkverzeichnisse von Hans Fritz Beckmann und Mischa Spoliansky - Erinnerung an Werner Eisbrenner - Pop Corner

et cetera.

Inhalt

Disney's Diamant-Jubiläum 60 Jahre Wunderwelt für Kinder und Erwachsene	3
et cetera Blitzumfrage: Wie tot ist die gute alte Operette?	7
Ist die Operette tot? Von den Schwierigkeiten der Operetten-Produktion heute	11
Mischa Spoliansky	15
Hans Fritz Beckmann	17
Plattentheke	20
Erinnerung an Werner Eisbrenner	22
Pop Corner Plattentips von Achim Hiller	23



Liebe Freunde unseres Hauses,

mit der letzten *et cetera*-Ausgabe in diesem Jahr möchte ich Ihnen — auch im Namen aller Mitarbeiter unseres Hauses — ein Wort des Dankes sagen. Unseren großen Erfolg beim diesjährigen Grand Prix haben wir letztlich auch Ihnen zu verdanken.

In dieser bewegten Zeit hat auch die Musikbranche ihre Stürme zu bestehen: Sinkende Tonträger-Umsätze, strukturelle Veränderungen des Freizeitmarktes und der Medienlandschaft machen Prognosen und Entscheidungen schwieriger als je zuvor. Dennoch wächst der Musikbedarf! Das gibt Anlaß zu berechtigter Hoffnung, daß in Zukunft auch der Musikanteil deutschsprachiger Autoren wieder steigen wird.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen für 1984 Gesundheit, Erfolg und den Optimismus, den wir alle brauchen.

Ihr

Dr. Josef Bamberger

Impressum

UFA-Musik- und Bühnenverlage
Sonnenstraße 19, 8000 München 2
Telefon 55 79 57, Telex 5 23 265

Verlagsleitung: Dr. Josef Bamberger

Redaktion und Dokumentation: Maurus Pacher

Grafik: Klaus Wagner

Herstellung: Wolfgang Schäfer

Karikatur: Pepsch Gottscheber

Mitarbeiter: Karl Robert Brachtel, Achim Hiller, Franz R. Kaderschafka, Ernst Sagemüller

Bildnachweis: Archiv (3), K. A. Berg (1), Erich Böhm (1), dpa (1), Walt Disney (4), Franz-Grothe-Stiftung (1), Interfoto Friedrich Rauch (1), Hannes Kilian (1), Majer-Finkes (1), Pan-Foto Günter Zint (1), privat (1), Story Press (1), SV (1)

Satz: Fotosatz Stummer, München

Printed by Heichlinger Druckerei GmbH, München

© Wiener Bohème Verlag GmbH, Berlin-München 1983

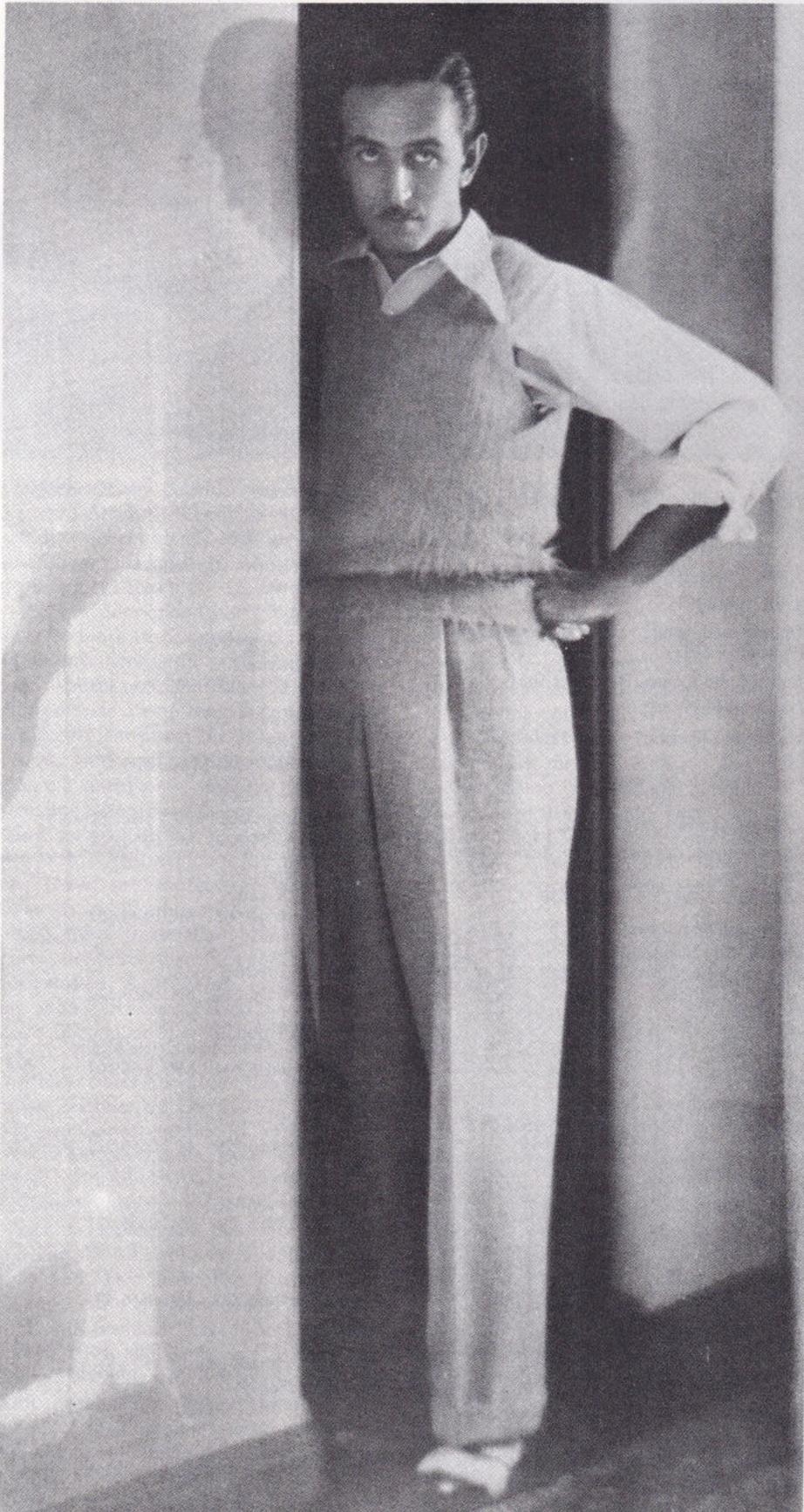
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages.

Disney's Diamant-Jubiläum

60 Jahre Wunderwelt für Kinder und Erwachsene

«Micky Maus repräsentiert den unsterblichen, kostbaren, zeitlosen und absolut primitiven Überrest von etwas, das sich in jedem geplagten Menschen befindet. Es ist das, was uns mit den Spielsachen der Kinder spielen und uns ohne Scheu über dumme Dinge lachen läßt. Deswegen singen wir in der Badewanne und glauben, daß unsere Babies einzigartig schön sind.»

Walt Disney, 1933



Walter Elias Disney (eigentlich D'Isney — seine französischen Vorfahren lassen sich bis zu Wilhelm dem Eroberer in das Jahr 1066 zurückverfolgen) wurde am 15. Dezember 1901 in Chicago geboren, wo der Vater einen Job als Zimmermann gefunden hatte. Mit fünf kam er aufs Land nach Missouri, wo die Eltern eine Farm erwarben. Mit neun mußte er die geliebte ländliche Idylle wegen Krankheit des Vaters für immer verlassen — und dieser Traum vom verlorenen Paradies bestimmte sein ganzes weiteres Leben.

In Kansas City mußte der noch nicht zehnjährige Walt jede Nacht um halbvier aufstehen und Zeitungen austragen: «Manchmal war der Schnee über einen Meter hoch und ich war noch so klein. Ich habe heute noch Alpträume davon.» Auch diese Siege des vermeintlich chancenlosen Kleinen über die Tücke des Objekts brachte er später als eines der Hauptmotive in seine Comics ein. Der allererste Film, den er sah, war «Schneewittchen und die sieben Zwerge» — der kleine Stummfilm machte ihm so starken Eindruck, daß er dieses Märchen als seinen ersten Großfilm produzierte. Weitere Inspiration brachte ein Job als Süßigkeitenverkäufer auf dem Santa Fé Express: Jahrzehnte danach ließ er eine Eisenbahn in den Garten seiner Villa in Hollywood bauen, und um seine Vergnügungsparks rotieren seit 25 Jahren ununterbrochen Züge, von Dampflok bis zu Einschienenbahnen.

Mit 16 erste Zeichnungen in einer Schülerzeitung, ein Jahr später (er machte sich ein Jahr älter) kam er als Kriegsfreiwilliger nach Frankreich. Mit 18 arbeitete er in einem Studio für Werbegraphik, lernte bei der Cansas City Slide Company die ersten Kunstgriffe des Trickfilms, gründete am 23. Mai 1920 seine erste Firma «Disney Laugh-O-Gram» und war drei Jahre später pleite. Verkaufte seine Filmkamera und fuhr mit 40 Dollar nach Hollywood. Kloppte vergeblich bei allen Studios an, bis sich aus New York die Agentur M. J. Winkler meldete, die kurz vor dem Bankrott seines Studios seinen Film «Alice's Wonderland» angekauft hatte. Die ungewöhnliche Mischung aus Real- und Zeichentrickfilm kam als Vorprogramm gut an. Die Agentur wollte mehr solcher Filme haben. Die Vertragsunterzeichnung am 16. Oktober 1923 (Walt Disney war 22 Jahre alt) wird in der Geschichte der Disney-Studios als das offizielle Gründungsdatum geführt.

Die ersten Jahre blieben hart. Verdientes Geld wurde vom Perfektionisten Disney sofort wieder in noch mehr Qualität investiert: «Meiner Tusch- und Reinzeichnerin Lillian Boards war ich so viel Gehalt schuldig, daß mir nichts weiter übrig blieb, als sie zu heiraten.» Das war 1925. 1927 hatte die Disney-Company erst 10 Mitarbeiter, 50 Filme der «Alice in Cartoonland»-Serie waren hergestellt, als Zeichnern und Zuschauern die Puste ausging. Disney erfand «Oswald The Rabbit» (Oswald das Kaninchen) und wurde nach 25 Folgen 1928 von seinem Auftraggeber ausgetrickst. Ausge-

Abendfüllende Filme (Auswahl):

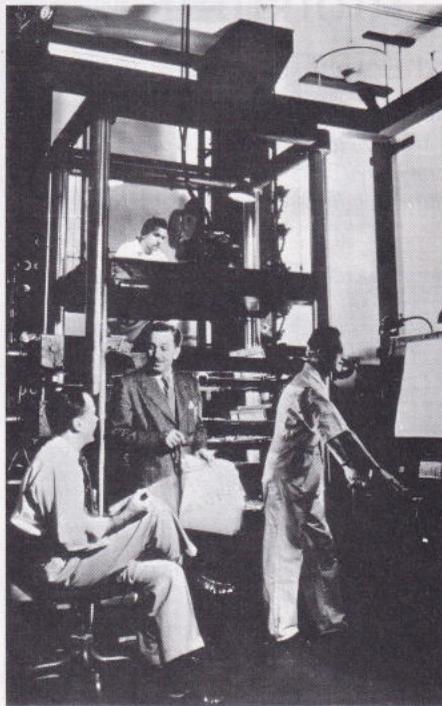
(K = Kurzfilm-Kombinationen mit abendfüllender Länge, M = Mischfilm, N = Naturfilm, S = Spielfilm, Z = Zeichentrickfilm)

- 1937 Schneewittchen und die sieben Zwerge (Z)
1940 Pinocchio (Z)
Fantasia (Z)
1941 Dumbo, der fliegende Elefant (Z)
1942 Bambi (Z)
Saludos Amigos (K)
1945 Die drei Cabaleros (K)
1946 Make Mine Music (K)
1948 Musik, Tanz und Rhythmus (K)
1950 Die Schatzinsel (S)
1951 Cinderella (Z)
Alice im Wunderland (Z)
Peter Pan (Z)
1953 Die Wüste lebt (N)
1954 Wunder der Prärie (N)
Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer (S)
1955 Susi und Strolch (Z)
1959 Dornröschen (Z)
1960 Micky Maus Festival (K)
1961 Pongo und Perdi —
Abenteurer einer Hundefamilie (Z)
1963 Merlin und Mim — die Hexe und der
Zauberer (Z)
Micky Maus Parade (K)
1964 Mary Poppins (M)
1965 Donald Duck geht nach Westen (K)
1967 Das Dschungelbuch (Z)
Winnie Puuh und der Honigbaum (K)
Goofy und seine Spießgesellen (K)
1968 Ein toller Käfer (S)
Donald Duck als Sonntagsjäger (K)
1970 Aristocats (Z)
1971 Die tollkühne Hexe
in ihrem fliegenden Bett (M)
1972 Sportgoofys lustige Olympiade (K)
1973 Robin Hood (Z)
Die Jubel-Trubel-Superschau (K)
1974 Herbie groß in Fahrt (S)
Donald und Pluto:
Wie Trapper und Indianer (K)
1976 Bernard und Bianca —
die Mäusepolizei (Z)
1977 Ein toller Käfer in der Rallye Monte
Carlo (S)
Elliot, das Schmunzelmonster (M)
1978 Mickys größte Schau (K)
1979 Das schwarze Loch (S)
1981 Herbie dreht durch (S)
Cap und Capper —
zwei Freunde auf acht Pfoten (Z)
Tron (S)

Neue Produktionen

(Start in der Bundesrepublik Deutschland):

- Wenn die Wölfe heulen (N) (Februar 1984)
Sport Goofy — der verrückte Trainer (M) (Juni
1984)
Meerjungfrau am Haken* (S) (September 1984)
Dino junior* (M) (Oktober 1984)
Rückkehr nach Oz (M) (September 1985)
Der schwarze Hexenkessel (Z) (Dezember 1985)
Basil of Baker Street (Z)
(* = Arbeitstitel)



Der Meister im Trickstudio

Reprisen

(Start in der Bundesrepublik Deutschland):

- Schneewittchen und die sieben Zwerge
(Weihnachten 1983)
Alice im Wunderland (Ostern 1984)
Tron (Juni 1984)
Donald und seine verrückte Bescherung (K)
(November 1984)
Bernard und Bianca (Dezember 1984)
Dumbo (März 1985)
Donald Duck's Feuerwerk (K) (Mai 1985)

Lieferbare Schallplatten:

- Die Abenteurer der drei kleinen Schweinchen*
mit Lorient
Metronome 0056.515 · MC 0656.515
Alice im Wunderland
mit Vera Tschechowa
Metronome 0056.518 · MC 0656.518
Aristocats
mit Walter Giller
Metronome 0056.510 · MC 0656.510
Bambi
mit Johanna von Koczian
Metronome 0056.505 · MC 0656.505
Bernard und Bianca
mit Will Quadflieg
Metronome 0056.511 · MC 0656.511
Cap und Capper
mit Horst Buchholz
Metronome 0056.519 · MC 0656.519
Cinderella
mit Johanna von Koczian
Metronome 0056.509 · MC 0656.509
Donalds Neffen
mit Lorient
Metronome 0056.506 · MC 0656.506
Dornröschen
mit Lilli Palmer
Metronome 0056.516 · MC 0656.516

Dschungel Buch
mit Walter Giller
Metronome 0056.502 · MC 0656.502

Dschungel Buch II
mit Walter Giller
Metronome 0056.517 · MC 0656.517

Dumbo
mit Johanna von Koczian
Metronome 0056.524 · MC 0656.524

Elliott
mit Will Quadflieg
Metronome 0056.501 · MC 0656.501

Die Hexe und der Zauberer
mit Liselotte Pulver
Metronome 0056.507 · MC 0656.507

Der Karneval der Tiere
mit Horst Buchholz
Metronome 0056.528 · MC 0656.528

Mary Poppins
mit Liselotte Pulver
Metronome 0056.503 · MC 0656.503

Peter Pan
mit Senta Berger
Metronome 0056.513 · MC 0656.513

Peter und der Wolf
mit Horst Buchholz
Metronome 0056.525 · MC 0656.525

Pinocchio
mit Senta Berger
Metronome 0056.512 · MC 0656.512

Pongo und Perdita
mit Volkert Kraeft
Metronome 0056.523 · MC 0656.523

Robin Hood
mit Henning Venske und
Wolfgang Reichmann
Metronome 0056.508 · MC 0656.508

Schneewittchen
mit Lilli Palmer
Metronome 0056.514 · MC 0656.514

Das schwarze Loch
mit Maximilian Schell und Volkert Kraeft
Metronome 0056.522 · MC 0656.522

Spaß muß sein
mit Volkert Kraeft
Metronome 0046.501 · MC 0646.501

Sport Goofy
mit Sammy Drechsel
Metronome 0056.520 · MC 0656.520

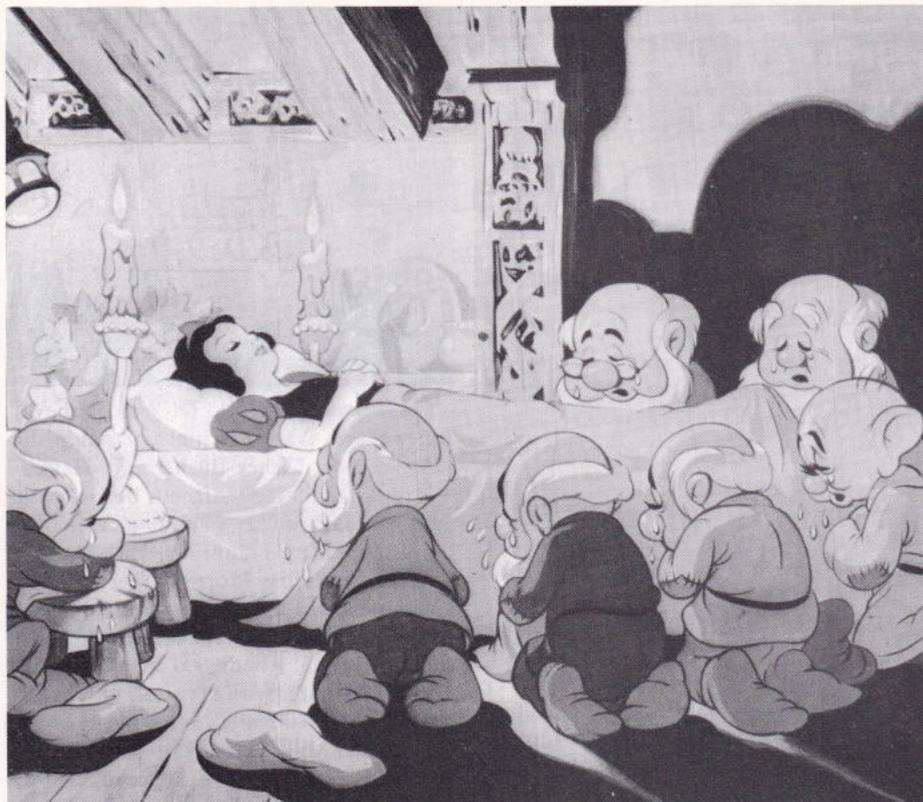
Susi und Strolch
mit Karlheinz Böhm und Ursula Monn
Metronome 0056.504 · MC 0656.504

Tron
mit Volkert Kraeft
Metronome 0056.529 · MC 0656.529

Winnie Puuh
mit Volkert Kraeft
Metronome 0056.521 · MC 0656.521

Zorro
mit Horst Buchholz
Metronome 0056.527 · MC 0656.527

The Dave Brubeck Quartet
Dave Digs Disney
CBS 21060 · MC 40-21060



schiedene Disney-Zeichner waren angeheuert worden, um die Preise für weitere Folgen auf weniger als die Hälfte zu drücken (die Copyrights lagen damals bei den Vertriebsfirmen).

Zutiefst deprimiert kehrte Walt Disney aus New York zurück und hatte im Zug die Idee seines Lebens. In den «Alice»-Filmen hatten freche, schadenfrohe und unternehmungslustige kleine Mäuse Zunder in die Abenteuer der etwas bläßlichen Alice gebracht. Nun machte Disney einen Neubeginn mit einem unabhängigen Geschäftssystem und einem wirklich eigenen neuen Comic-Charakter — der berühmtesten Maus der Welt. Ursprünglich sollte sie «Mortimer The Mouse» heißen (dies war der Anfang der Alliterationen, die sich bis Cap und Capper fortsetzten), dann beschloß man, sie Micky zu nennen und das «the» fortzulassen — Maus als Familienname, der erste Vertreter der Tier-Dynastien mit menschlich-allzumenschlichen Eigenschaften.

Mickys erstes Abenteuer, das Disneys genialer Zeichner Ub Iwerks 1928 zeichnete, war eine schwarz-weiße Stummfilm-Parodie auf Charles Lindberghs Flug über den Ozean: «Plane Crazy» mit der Doppelbedeutung «Flugzeug verrückt» und «total verrückt». «Galoppin' Gaucho» war eine Parodie auf die Zorro-Filme und Rudolfo Valentino. Der dritte Film, «Steamboat Willie», war dann der erste Zeichentrickfilm mit Stimmen und Musik (Disney sprach selbst die Rolle von Micky) und brachte erstmals das System, das bald als «mickey-mousing» berühmt wurde. Erst nahm man die Tonspur inklusive aller Spezial-Geräusch-Effekte auf. Die Figuren wurden exakt dem sound-track angepaßt — das ergab die frappierend fließende Be-

wegung und die pointierte Komik der Disney-Filme — der Szenenablauf als Visualisierung der Musik. Eine Methode, die zwölf Jahre später mit «Fantasia» zu einem Höhepunkt der Filmgeschichte führen sollte.

Auf diesem Prinzip beruhte auch die nächste Serie «Silly Symphonies» ab Ende 1928, die gemeinsam mit dem Komponisten Carl Stalling entwickelt wurde. Der erste Streifen hieß «Skeleton Dance» und zeigte Skelette, die zur Geisterstunde auf dem Friedhof ihren «Totentanz» aufführten. Das war so gewagt, daß der Film unter dem Begriff «Micky Maus präsentiert» angeboten wurde, obwohl der Mäuseheld überhaupt nicht vorkam. Dieser Verkaufstrick

schlug so ein, daß bald der Zeichentrickfilm und die populäre Maus ein Synonym wurden, daß man auf der ganzen Welt nur noch vom «Micky-Maus-Film» sprach.

Disney aber gab sich mit dem Erreichten nicht zufrieden. 1930 erfand er das Film-Merchandising — Micky Maus erschien als Comic Strip in den Zeitungen der Welt; 1935 kam die erste Micky-Armbanduhr auf den Markt; und bis heute erschien das Bild der Maus auf über 5000 verschiedenen Waren.

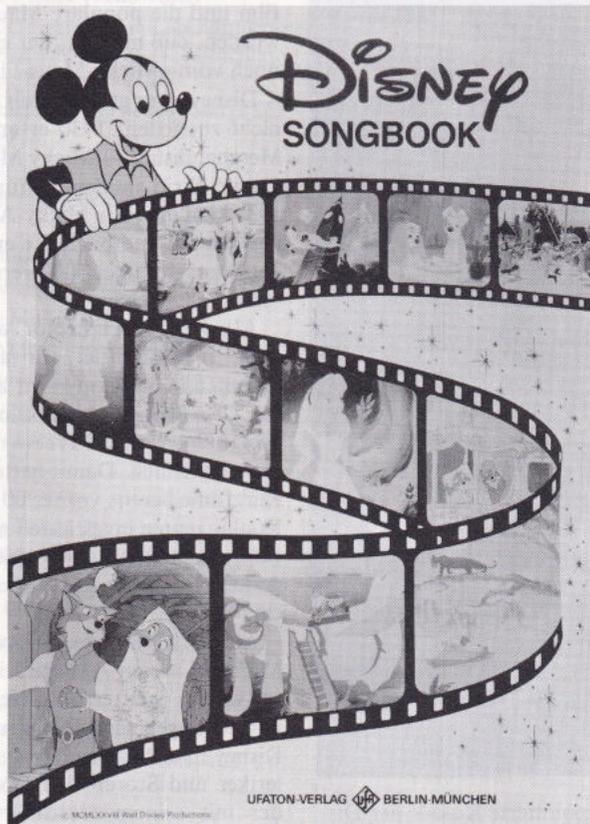
Als 1932 Technicolor auf den Markt kam, investierte er für atemberaubende Summen in ein Copyright auf Farbtechnik für Trickfilme und ließ seinen halbfertigen Film «Flowers And Trees» nochmals neu in Farbe zeichnen. Damit hatte er sich, dessen Kurzfilme bereits vorher 60 000 Dollar (die Konkurrenten investierten nur 5000 Dollar) gekostet hatten, einen Riesen-Vorsprung gesichert — und bekam seinen ersten Oscar.

Als er 1934 spürte, daß sein «Superstar» Micky in seinen Aktionen immer begrenzter wurde, weil er als «Held der Nation» notgedrungen seriös werden mußte, führte Disney in «The Wise Little Hen» den Choleriker und Störenfried Donald Duck ein, der mit seinem Geschnatter auch dann querlag, wenn er Gutes tun wollte. Eine Symbol-Figur in den Zeiten der Depression. Theodor W. Adorno kommentierte in seiner «Dialektik der Aufklärung», daß die Leute sich die Prügel, die Donald Duck bezog, anschauten, um besser ihre eigenen Prügel ertragen zu können.

Im gleichen Jahr leistete Disney seinen Beitrag zu Präsident Roosevelts «New Deal» und zur Ankurbelung der Wirtschaft: Er konzipierte seinen ersten abendfüllenden Trickfilm, den ersten der Filmgeschichte, «Schneewittchen und die sieben Zwerge». 250 000 Dollar sollte er kosten und in eineinhalb Jahren fertiggestellt sein. 750 Zeichner arbeiteten an dem Mammut-



Die berühmteste Gouvernante der Welt: Julie Andrews als Mary Poppins bekam einen Oscar



15 der bekanntesten Melodien aus zehn Disney-Filmen, erstmalig mit deutsch/englischen Texten — eine kompakte Sammlung aus drei Jahrzehnten Disney-Wunderland

werk, das trotzdem über drei Jahre Produktionszeit und am Ende 1,75 Millionen Dollar verschlang. Disney und sein Studio waren fast hoffnungslos verschuldet. Aber Disney feilte und feilte, bis die Verbesserungen einfach aufhören mußten — unmittelbar vor dem Bankrott kam der Film ins Kino. Die Uraufführung am 21. Dezember 1937 im Carthay Circle Theatre in Hollywood war eine Sensation, die Presse schrieb von einem Weltwunder. Nach Ende der ersten Laufzeit hatte der Film 8 Millionen Dollar eingespielt (inzwischen sind es rund 45 Millionen geworden). Der 36-jährige Disney wurde von den größten amerikanischen Universitäten zum Ehrendoktor ernannt und erhielt 1938 einen Special Award in Form eines großen Oscar und sieben Miniatur-Oscars (für die Zwerge), «... for «Snow White and the Seven Dwarfs», recognized as a significant screen innovation which has charmed millions and pioneered a great new entertainment field for the motion picture cartoon».

In «Pinocchio» von 1940 führte Disney zum erstenmal die Multiplan-Kamera ein, das heißt Hintergrund, Mittelgrund und Figuren konnten gegeneinander bewegt werden, und die Kamera — bisher starr — fuhr sozusagen perspektivisch ins Bild. Das war kein «Cartoon» mehr, sondern ein «animierter Realfilm». Ausgerechnet seine größte künstlerische Anstrengung brachte ihn noch im gleichen Jahr wieder tief in die roten Zahlen. «Fantasia» war kein Publikums-Erfolg und fand auch bei der Kritik

damals noch nicht die künstlerische Anerkennung, die ihn inzwischen zu einem Kult-Film gemacht hat. Dieser erste Mißerfolg verbitterte Disney zutiefst und beeinflusste seinen Weg entscheidend. Von nun an wollte er mit «Kunst» und «Kultur» nichts mehr zu tun haben.

Mit «Dumbo, der fliegende Elefant» und «Bambi» wurde die Reihe der abendfüllenden Erfolgs-Filme fortgesetzt. 1942 kam mit «Saludos amigos» auch der erste sogenannte Kombinationsfilm heraus, eine abendfüllende Zusammenstellung von Kurz-Comics. Die Zeit der großen neuen Disney-Ideen schien vorbei — bis zum Beginn der 50er Jahre. Mit der «Schatzinsel» stieg er 1950 in das Realfilm-Geschäft ein und brachte die Kassen neu zum Klingeln. Und 1953 war sein erster abendfüllender Dokumentarfilm «Die Wüste lebt» eine Sensation.

Doch all das Geld, das mit den Kassennüllern von «Cinderella» bis «Wunder der Prärie» hereinkam, langte bei weitem nicht aus für Disneys Lieblingsprojekt, das selbst seine Mitarbeiter für das groteske Hirngespinnst eines kindischen Millionärs in der Midlife Crisis hielten, für «selbstmörderischen Wahnsinn» — Disneyland. Um den gigantischen Vergnügungspark, den ins Riesige projizierten Traum seiner verlorenen Kindheit zu finanzieren, schloß er für ein Drittel der Aktien mit der Fernseh-Gesellschaft ABC einen Vertrag ab, in dem er sich verpflichtete, sieben Jahre lang jede Woche eine TV-Show zu produzieren:



«The Wonderful World Of Walt Disney». Ein weiteres Aktien-Drittel übernahm die Druckerei der Disney-Bücher und -Hefte.

Am 17. Juli 1957 öffnete der «Comic zum Mitmachen, der Film zum Anfassen, der wach erlebte Traum» in der Nähe von Los Angeles seine Pforten, umgeben von einem hoch aufgeschütteten Erdwall, «damit die Leute nicht mehr ihre eigene Welt sehen müssen». Rund 3000 Besucher hatte Disney am ersten Tag erwartet, 28 154 kamen. Ende 1980 waren es bereits 212 Millionen. 206 Millionen Dollar hat die Muttergesellschaft bisher in Disneys Attraktionen gesteckt — und bis heute hat Disneyland und das zehn Jahre später gegründete Schwester-Unternehmen «Disney World» über vier Milliarden Dollar eingebracht. Und Zentrum dieses «Abenteuers Phantasie» sind nach wie vor die putzigen Häuser in der Mainstreet, nostalgische Nachbildung seines Heimatdorfes in Missouri, unmerklich kleiner nachgebaut, damit sie noch gemütlicher und heimeliger wirkten. Die Expansion geht weiter: 1982 wurde in der Nähe von «Disney World» das EPCOT-Center eröffnet, eine ständige Weltausstellung und Show der Nationen, deren Spektrum von technischer Zukunftsvision bis zum bayerischen Oktoberfest reicht. 1983 wurde in Tokio-Bay das japanische «Disney Land» eröffnet.

70 Prozent aller Firmeneinnahmen stammen inzwischen aus den Vergnügungsparks, an zweiter Stelle in der Bilanz kommt das Merchandising, erst an dritter die Einnahmen aus den Filmen. Der letzte, an dem Walt Disney selbst mitwirkte, wurde einer seiner berühmtesten — «Das Dschungelbuch». Er erlebte die Uraufführung nicht mehr, starb am 15. Dezember 1966 an Lungenkrebs. Die schmalen Schultern hochgezogen stand Micky Maus in der Ecke und weinte. So zeichnete ein Karikaturist ein Bild Disneys mit starkem Trauerband. Und die satirische Zeitschrift «pardon» zeigte Disney, wie er sich daranmachte, den Himmel zu einem unendlichen Disneyland umzuodeln. Seither wird in den Disney-Studios bei allen Projekten die Routine-Frage gestellt: «Wie hätte er entschieden? Was hätte er dazu gesagt?» Und unter diesem Aspekt steht auch die Arbeit an dem nächsten großen Zeichentrick-Film «Der schwarze Hexenkessel» («The Black Cauldron»), dessen Kinostart in Deutschland für Ende 1985 angekündigt ist. □

Wie tot ist die gute alte Operette?

Der bekannte Romancier Emile Zola sagte einmal:

«Man sollte die Operette erwürgen wie ein schädliches Tier. Sie leistet dem Laster Vorschub, umgibt die Dummheit mit einem Glorienschein und lenkt das Publikum verbrecherischerweise von ernstesten Dingen ab.»

Sind Sie auch dieser Meinung oder halten Sie es eher mit Bernard Grun, der da meint:

«Dieser Charme der guten alten Operette wird stets einzigartig und unwiderstehlich bleiben. Die Welt, die ihm widerstehen könnte, wäre eine wahrhaft freudlose, wahrhaft bejammernswerte.»

Wolfgang Blum, Intendant des Pfalztheaters Kaiserslautern:

Die Operette ist weder «gut» noch «alt» noch «tot». Sie befriedigt ohne eigene Anstrengung. Je schwerer die Zeiten, desto größer die Flucht in den Wunschtraum. Also hat das Theater auch die Aufgabe, diesen «Traum» möglichst gut zu realisieren — damit erkennbar wird, daß es sich um etwas völlig Unwahres handelt. Ein Pflaster aus Honigseim über Augen und Ohren.

Otto Hans Böhm, Intendant des Landestheaters Detmold:

Als ich vor 14 Jahren das Landestheater Detmold übernahm, war die Operette «ein Nebenprodukt der Oper» und wurde von den damals engagierten Sängern relativ lieblos serviert. Seit meinem Dienstantritt habe ich ein «echtes Operetten-Ensemble» engagiert und kann mit Erfolgsziffern dieser Kunstgattung aufwarten, die sich sehen lassen können. Gerade unser zum Teil ländliches Publikum nimmt die Operette mit Freude und Dankbarkeit auf. «Die Operette ist tot, es lebe die Operette».

Wolfgang Ebert

Zweites Deutsches Fernsehen:

Die Operette, viel geliebt, viel geschmäht, befand sich während ihrer ganzen Geschichte in einer Dauerkrise. Auf diesem Gebiet befällt den Deutschen immer wieder ein gewisser Minderwertigkeitskomplex, wenn «was Leichtes» angeboten wird. Trotz dieser permanenten Dauerkrise rangiert sie laut Statistik des Deutschen Bühnenvereins unentwegt und munter auf den ersten Plätzen und ein Aufwärtstrend ist gerade jetzt, ob im Funk, der Schallplatte, auf den Bühnen oder im Fernsehen, deutlich zu beobachten.

Gerade das Fernsehen hat diesem ungeliebten Kind der Muse immer wieder neue Impulse gegeben und schließlich sogar eine neue Dimension erschlossen. Sie hat die Landschaft, das Sightseeing, dem Betrachter dazugeschenkt.

Ist die Operette tot?

Diese Frage ist angesichts des uneingeschränkt großen Interesses auf allen Gebieten zu verneinen.

Zwei Fragen beschäftigen allerdings den auf diesem Gebiet Tätigen in zunehmendem Maße:

1. Die immer dünnere Decke an prädestinierten Darstellern und Showstars, die nun mal für den Erfolg wesentlich sind.

Die Forderung der Stunde müßte also heißen: In den Theatern künftigen Unterhaltungskünstlern eine Chance zu geben.

2. Das völlige Fehlen neuer musikalischer Unterhaltungsformen.

Haben wir das Lachen verlernt? Haben unsere Autoren den Kontakt zu diesem Gebiet verloren? Gewiß ist die Operette die Erscheinungsform eines bestimmten gesellschaftlichen Hintergrundes gewesen. Wir können heute nicht dort fortsetzen, wo das Metropol in den 40er Jahren aufgehört hat.

Aber solange wir auf das Neue warten, solange wird uns die gute alte, viel geschmähte lebenswürdige Operette weiterhin erfreuen.

August Everding, Generalintendant der Bayerischen Staatstheater München:

Als Johann Strauß, Jaques Offenbach und Karl Millöcker nicht mehr waren, war man schnell bei der Hand, die Operette tot zu sagen. Dann kamen Lehár, Kálmán, Lincke, Kollo, Künneke, Leo Fall, Oscar Straus, Robert Stolz und prägten eine neue Ära. Und heute: Der drohende Besucherschwind ist am Operettentheater am aller-schnellsten vorbeigegangen. Die sogenannte leichte Muse hat ihren Charme, ihre Atmosphäre, ihre Farbigkeit bewahren können und ist trotz Fernsehen und neuer Medienvielfalt lebendig wie eh und jeh.

Dr. Rudolf Heinemann, Westdeutscher Rundfunk:

Daß die gute alte Operette lebendiger denn je ist, sieht man an den Besucherzahlen, die der deutsche Bühnenverein jährlich veröffentlicht. Keine andere Sparte in den Theatern der Bundesrepublik hat einen größeren Publikumszuspruch als die Operette, auch wir im Radio hegen diese zarte Pflanze mit großer Umsicht. Wir haben regelmäßige Sendungen mit Operettenmelodien und einen ebenfalls regelmäßigen großen Termin, an dem wir ganze Operetten senden können. Unser Rundfunkorchester produziert Operetten und zwar sowohl in

Einzelteilen und Querschnitten als auch Gesamtwerke. Ferner gibt das Orchester viele öffentliche Konzerte, in denen immer wieder Operetten-Melodien programmiert werden. In unregelmäßigen Abständen führen wir Gesamtwerke auch in konzertanten Aufführungen öffentlich vor. In jedem Einzelfall bemühen wir uns, die besten Dirigenten und Sänger zu bekommen, weil die Breitenwirkung der Operette mit der Qualität der Interpretation zunimmt.

Dr. Reimund Hess, Südwestfunk:

Die Operette ist nicht tot. Viele Umfragen beweisen, daß Operetten-Melodien, vor allem bei Musikfreunden über vierzig, einen hohen Beliebtheitsgrad haben. Titel der jungen Operette sollten allerdings zunehmend in zeitgemäßer Fassung aufgenommen werden, die der Klangcharakteristik von Musicals nahekommen. So hätte sie eine weit größere Chance, in vielen Tagesprogrammen der Sender häufig eingesetzt zu werden. Die herkömmliche «Soubretten- und Buffo-Fassung» wirkt leider häufig im übrigen Umfeld wie ein Fremdkörper.

Hannes Houska, Intendant des Theaters der Stadt Koblenz:

Zu Ihrer Anfrage möchte ich sagen, daß ich die Meinung von Herrn Emile Zola für dumm, anmaßend und arrogant halte. Wenn Operette gut und ernsthaft gespielt wird, glaube ich, daß Herr Grun mit seiner Meinung sicher recht hat. Auch kann man, glaube ich, nicht das große Publikumsinteresse an dieser Kunstsparte übersehen.

Dr. Jan Kaestner, Chef dramaturg der Städtischen Bühnen Mainz:

Wenn Joachim Fuchsberger im Nachthemd über den Bildschirm geistert, um damit dem im übrigen legitimen Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer Rechnung zu tragen, darf die Operette nicht sterben, damit das Entertainment nicht gänzlich schlafmützig wird.

Hellmuth Kirhammer, Bayerischer Rundfunk:

Sie ist nicht tot!

Walther Krause, Deutschlandfunk:

Und als Musik vermarktet wurde, entstand die Operette. Sie ist ein Spiegel ihrer Zeit. Und wie's ein Spiegel an sich hat: Mit der Zeit wird er blind. Nur wenn hin und wieder einer mit einem frischen Lappen ein wenig Staub hinwegfegt, hat die gute alte Zeit eine kleine Chance. Da hilft kein Jammern, kein Lamentieren: Doch auch die Musen haben ihre Reize.

Dietrich Kurth,

Zweites Deutsches Fernsehen:

Die Operette ist so verlogen, daß es

NEUANNAHMEN

A achen	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Hannover	Schauspielhaus	Zirkus Aimée
Aegypten	Dir. Panagos	Majestät läßt bitten Frauen haben das gern	Harburg a. d. E. ...	Stadttheater	Frauen haben das gern
Allenstein	Landestheater Südost- preußen	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Havanna	C. G. Galdo	Zarewitsch
Altenburg	Landestheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Hildesheim	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Bravo Peggy
Altona	Schillertheater	Frauen haben das gern	Holland	Dir. Eckhardt	Das Dorf ohne Glocke
Amerika (U.S.A.)...	Int. Play Bureau	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Holl.-Indien	Eine einzige Nacht
Arnstadt	Landestheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	I ngolstadt	Stadttheater	Dolly
Aschersleben	Stadttheater	Olly-Polly	Innsbruck	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Bravo Peggy
Athen	Lunaparktheater	Frauen haben das gern	K aiserslautern ...	Pfalzoper	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Auerbach	Stadttheater	Der letzte Walzer	Kiel	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Augsburg	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Eine Frau von Format	Koblenz	Stadttheater	Der letzte Walzer
B allenstedt	Herzogl. Schauspielhaus	Olly-Polly	Köln	Reichshallen	Madame Pompadour
Bamberg	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Krefeld	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Basel	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	L andsberg a. d. W. .	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Bautzen	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Eine Frau, die weiß, was sie will	Leipzig	Opernhaus	Der Vetter aus Dingsda
Berlin	Schillertheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Leipzig	Neues Operettentheater	Zirkus Aimée Die Bajadere
Bern	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	M ährisch-Ostrau...	Deutsches Theater ...	Cocktail
Bernburg	Viktoriaheater	Meine Schwester und ich Mascottchen	Mannheim	Nationaltheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Bitterfeld	Stadttheater	Zarewitsch	Meiningen	Landestheater	Karussell der Liebe
Bremen	Schauspielhaus	Eine Frau, die weiß, was sie will	Meißen	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Eine Frau von Format
Bremerhaven	Stadttheater	Zur goldenen Liebe Wenn die kleinen Veilchen blühen Majestät läßt bitten Zirkus Aimée	München	Schauspielhaus	Eine Frau, die weiß, was sie will
Breslau	Lobetheater	Meine Schwester und ich	München	Theater am Gärtnerpl.	Bravo Peggy Zirkus Aimée
Brünn	Deutsches Theater ...	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Münster	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Brünn	Tschechisches Theater.	Meine Schwester und ich	N eiße	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Brüx	Stadttheater	Madame Pompadour Zarewitsch	Nordhausen	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Budapest	Pesti Szinhas	Frühlingsmädel	Norwegen	Carl Strakosch	Eine Frau, die weiß, was sie will Wenn die kleinen Veilchen blühen
Budapest	Vigszinhas	Eine Frau, die weiß, was sie will	Norwegen	Folmer Hansen	Frauen haben das gern
Budweis	Stadttheater	Madame Pompadour Zarewitsch	Nürnberg	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
C hemnitz	Stadttheater	Vetter aus Dingsda Wenn die kleinen Veilchen blühen	O snabrück	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Chemnitz	Centraltheater	Zirkus Aimée	P lauen	Stadttheater	Frauen haben das gern
Cottbus	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Prag	Deutsches Theater ...	Wenn die kleinen Veilchen blühen
D änemark	Folmar Hansen	Frauen haben das gern	Q uedlinburg	Stadttheater	Olly-Polly
Dänemark	Carl Strakosch	Wenn die kleinen Veilchen blühen Eine Frau, die weiß, was sie will	R eichenberg in Böhmen	Stadttheater	Cocktail
Danzig	Stadttheater	Bravo Peggy	S alzburg	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Delitzsch	Stadttheater	Zarewitsch	Schneidemühl	Landestheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Dresden	Komödie	Cocktail	Schweden	Carl Strakosch	Eine Frau, die weiß, was sie will Wenn die kleinen Veilchen blühen
E ger	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Das Herrgottslied Zarewitsch Zur goldenen Liebe Vetter aus Dingsda Das Dorf ohne Glocke Der Vielgeliebte	Schweden	Folmer Hansen	Frauen haben das gern
Eisenach	Stadttheater	Zarewitsch	Sondershausen	Landestheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Elster	Kurttheater	Der letzte Walzer	Spanien	Guido Schillin	Eine einzige Nacht Der Zarewitsch
England	Int. Play Bureau	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Stettin	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Erfurt	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Majestät läßt bitten	Stockholm	Opernhaus	Peterchens Mondfahrt
Essen	Opernhaus	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Straßburg i. E. ...	Uniontheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
F innland	Carl Strakosch	Wenn die kleinen Veilchen blühen Eine Frau, die weiß, was sie will	T allinn i. Estland..	Ugala-Theater	Zirkus Aimée
Frankfurt a. M. ...	Neues Theater	Eine Frau, die weiß, was sie will	Troppau	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Frauen haben das gern
Freiburg i. Br.	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	U lm	Stadttheater	Der Zarewitsch
G era	Reuß. Theater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	W arschau	Theater Novodny ...	Die Tanzgräfin Teresina
Görlitz	Stadttheater	Der Vetter aus Dingsda	Warschau	Schauspielervereinigung	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Göttingen	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Weimar	Nationaltheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
H agen	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Wien	Raimundtheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Halberstadt	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen	Wiesbaden	Landestheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen
Halle a. d. S.	Stadttheater	Zirkus Aimée Wenn die kleinen Veilchen blühen	Wilhelmshaven	Schauspielhaus	Die Tanzgräfin
Halle a. d. S.	Walhallatheater	Die Bajadere Bravo Peggy	Würzburg	Stadttheater	Bravo Peggy
Hamburg	Thaliatheater	Zirkus Aimée Eine Frau, die weiß, was sie will	Z ittau	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen Eine Frau, die weiß, was sie will
			Zürich	Schauspielhaus	Wenn die kleinen Veilchen blühen
			Zwickau	Stadttheater	Wenn die kleinen Veilchen blühen

Vorschau des Verlages Drei Masken Musik auf die Spielzeit 1932/33

schon wieder schön ist, ihr zugehört und nicht gemerkt zu haben, daß man belogen worden ist.

Wolfgang Penk,

Zweites Deutsches Fernsehen:

Ob die gute alte Operette tot ist, kann ich beim besten Willen nicht beantworten — beim ZDF zumindest lebt sie. Allein in meinem Programmbereich gibt es unzählige Beweise hierfür. In vielen großen Showsendungen der Vergangenheit und der Zukunft wurden und werden bekannte Melodien aus Operetten eingepflanzt.

Heiko Plapperer-Lüthgarth,

Hauptgeschäftsführer der Deutsches Theater München Betriebs-GmbH:

Ich tendiere eher zur Meinung von Bernard Grun, obwohl es zeitgemäße und damit ebenso wichtige andere Unterhaltung gibt.

Michael Popovici, ORF Wien:

Ich bin keineswegs der Ansicht Emile Zolas, stimme aber durchaus mit Bernard Grun überein. Für mich ist die Operette unsterblich — und der Großteil unseres Publikums, ob alt oder jung, liebt sie nach wie vor.

Dr. Marcel Prawy, Wien:

Als schöpferische Kunstform spielt die Operette seit vielen Jahrzehnten keine Rolle mehr. Hier wurde sie vom Musical vollkommen abgelöst. Die wenigen überlebenden Operetten erweisen sich nach wie vor als eiserne Kassenschlager der Bühnen. In der künstlerischen Wertschätzung werden sie zu Recht als musikdramaturgische Meisterwerke anerkannt. Die so oft belächelte «silberne Operette» ist die originellere Kunstform als die der Spieloper sehr verwandte «goldene».

Zahllose Melodien aus den nicht mehr spielbaren Operetten gehören zum geliebten Schatzkästlein der Welt-Nostalgie. Durch ihre Popularität im anglo-saxonischen Raum sind die Operetten von Gilbert und Sullivan noch immer die meistgespielten der Welt.

Für nicht auf En-Suite-Kassenschlager angewiesene Drei-Sparten-Theater gibt es vereinzelte Wiedererweckungs-Möglichkeiten nicht nur im Bereich der Wiener Operette, sondern auch unter Operetten aus Berlin, aus der französischen Nachfolge des von Textproblemen belasteten Offenbach, aber auch aus dem Schatz älterer Operetten aus Ungarn, Italien und aus der nicht unbedingten der Operette zuzurechnenden spanischen Zarzuela. Wo politische Aspekte nicht hindernd im Wege stehen, gibt es nicht uninteressantes neueres Material in den Oststaaten.

Dr. Rudolf Sailer,

Zweites Deutsches Fernsehen:

Als Antwort auf Emile Zola werde ich provoziert, selbst in den Ring zu steigen und eine Operetten-Sendung zu machen. Wir wären ärmer auf der Welt, wenn es die Operette nicht mehr gäbe.



Ganz unkritisch und «unabgehört» soll hier auf ein Unternehmen hingewiesen werden, das von der bloßen «Papierform» schon so vielversprechend ist, daß man nur positiv darüber berichten kann. Gemeint ist «Das goldene Operettenarchiv», das bei Marcato, also unter einem der Club-Label von Bertelsmann, herausgegeben von Werner Rodmann, erscheint (parallel auf LPs und MCs) und derzeit bei Folge 16 angelangt ist. Das ganze ist eine Art tönendes Lexikon, alphabetisch «von A-braham bis Z-iehrer», und auch die nahen Verwandten miteinschließend: also das Singspiel, das Musical, die Tonfilm-Operette.

Paul Abraham eröffnet mit der Trilogie seiner bekannten Bühnenwerke: «Viktoria und ihr Husar», «Die Blume von Hawaii» und «Ball im Savoy». Gleich danach zwei Amerikaner: Harry Archer (von dem man kaum mehr weiß, daß er eine Operette «Little Jesse James» geschrieben hat) und Richard Adler mit «Pajama Game» (*Hernando's Hidea-*

way). Auf Ralph Benatzky (mit glänzender Besetzung: Peter Alexander, Michael Heltau, Paul Hörbiger, Theo Linggen, Zarah Leander) folgen Jara Beneš und Irving Berlin, Leonard Bernstein und Heinrich Berté (ein echtes Kontrastpaar), Jerry Bock («Anatevka») und Leslie Bricusse («Stop The World»). Bromme, Burkhard, Carste sind vertreten, aber auch Erwin von Clarmann und Dellinger. Dostal ist «doppelt»: Onkel Hermann mit seinem *Fliegermarsch* und Neffe Nico natürlich. Dann Eysler, Leo Fall, Hugo Felix, Rudolf Friml. (Fast alle sind übrigens in einem Beiheft mit Biographie und Foto vertreten.)

Das H ist fest in deutscher (deutschsprachiger) Hand: Heuberger, Heymann, Hirsch und Victor Hollaender. Auf Léon Jessel folgen Sidney Jones (mit der «Geisha») und Udo Jürgens («Helden, Helden»). Das K ist noch unvollendet, erbrachte aber für Kálmán schon reiche Ernte mit Namen wie Gedda, Wunderlich, Sari Barabas, Herbert Ernst Groh, Rothenberger oder René Kollo. Schließlich werden noch zwei Österreicher — Robert Katscher und Rudolf Kattnigg — von zwei Amerikanern umrahmt: John Kander («Cabaret», «Sorbas») und Jerome Kern. Bei dieser Gelegenheit werden viele erstmals feststellen, was alles von der Bühne herstammt: *Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätte* zum Beispiel (aus der «Wunderbar») oder *Smoke Gets In Your Eyes* (aus «Roberta»). krb

(Interessenten können sich wenden an: Bertelsmann Club GmbH, Programmabteilung Musik, z. Hd. Frau Berkemeier, Postfach 55 55, 4830 Gütersloh 1)

Dr. Wilfried Scheib, ORF:

Wie oft — und das seit vielen Jahren — wurde die Operette schon totgesagt. Aber, wie sich auch hier beweisen läßt, «Totgesagte leben länger». Die Meinung Bernard Grun's finde ich richtig — und sie wird uns nicht nur von unserem Publikum immer wieder bestätigt — auch fast alle Opernstars teilen sie.

Ronald Schmidt-Boelcke,

Bayerischer Rundfunk:

Die Tatsache allein, daß bei Hörerbefragungen die Operettenmusik auf der Beliebtheitskala nach wie vor an einer der ersten Stellen steht, beweist, daß die Operette nicht operettungslos verloren, ergo nicht tot ist. Darum halte ich es eher mit Bernard Grun.

Rudolf Stromberg,

Intendant des Theaters Trier:

Es gibt Operetten, auf die kann man verzichten. Es gibt andere, die kann man spielen. Wenn man es kann! Und wenn man nicht — wie es leider häufig geschieht — aus Scham oder fachlicher Inkompetenz

Inszenierungen herausbringt, die man dann besser nicht spielen sollte.

Wenn man weiß, daß ein Teil des Theaterpublikums Operetten sehen möchte und wenn man erkennt, daß Operetten günstig für die Einnahmeseite sind, dann ist es auch legitim, diese Kunstgattung zu pflegen. Pflegen im wahrsten Sinne des Wortes, denn sie kränkelt da und dort nicht unerheblich und bedarf deshalb besonderer Sorgfalt und professioneller Umsetzung. «Professionell» bedeutet nicht Routine in ihren übelsten Auswüchsen, insbesondere durch Komiker — «Klamotties» — oder schnell und oberflächlich hingeschmierte Inszenierungen. Verzicht auf dümmliche Eitelkeit, Verzicht auf abgestandene «Wirkungen», dafür neue Ideen und neue Wege in Bezug auf Konzeption und Sorgfalt bei der Arbeit und Präzision bis zur letzten Vorstellung. Dies gilt für alle Mitwirkenden, vom Regisseur und Kapellmeister angefangen bis zu jedem einzelnen Chorsänger, der sich dessen bewußt sein muß, daß er selbst als Angehöriger der jeweiligen «Gesellschaft» eine Soloaufgabe hat und stets präsent sein muß. Dies gilt auch für je-

des Mitglied des Orchesters, sowohl in Bezug auf Qualität als auch Disziplin.

Wenn sich alle Mitwirkenden, von der Theaterleitung bis zum Inspizienten, bewußt sind, daß gerade diese Gattung des Musiktheaters solcher Art Pflege besonders bedarf, dann haben die vertretbaren Teile des Operettenangebotes ihre Berechtigung im Theaterspielplan. Und bei alledem sollte eins nicht vergessen werden: Der Humor!

Helge Thoma, Intendant der Städtischen Bühnen Augsburg:

Die Operette wird solange leben und ein Schmuckstück des Repertoire-Theaters bleiben, solange man sie ernst nimmt und mit den bestmöglichen Sängern und Schauspielern des Ensembles besetzt, wobei gerade die Mischung der Sparten der Operette zu besonderer Attraktivität verhelfen kann.

Hanns Verres, Hessischer Rundfunk:

Wie überall im Leben, die Wahrheit liegt irgendwo in der Mitte.

Karl Vibach, Intendant des Theaters des Westens, Berlin:

Die gute alte Operette ist nicht tot. Verstaubt sind nur die Textbücher, aber die Melodien sind bekannter als Opern- und Volkslieder. Die Musicals haben das Heutige der Handlung und die Frische des Dialogs für sich, aber pfeifen Sie doch einmal eine Melodie aus «Guys and Dolls» oder «Chorus Line»!

Die Verleger sollten sich leichter entschließen, die alten Operetten zur Bearbeitung freizugeben, dann hätten wir oftmals nicht solche Mühe mit den Erfolgen von gestern.

Lothar Weber,

Norddeutscher Rundfunk, Hannover:

Zwei Zitate aus der im Eulenspiegel-Verlag Berlin erschienenen «Kitschpostille»:

Den Befürwortern zugeeignet

«Der ernste Denker sitzt und sinnt, daß er der Weisheit Schatz gewinnt, der Sänger auf zum Himmel sieht, und sieh, der Seele blüht ein Lied.»

Emil Rittershaus

Den Gegnern zugeeignet

«So sehr du dich dagegen bäumst, zum Scherz bist du hier nicht auf Erden, und alles, was du jetzt versäumst, muß nachgeholt, gebüßt einst werden.»

Karl May

Peter Weck, Künstlerische Leitung, Theater an der Wien, Wien:

Ich finde, daß die Operette ebenso wie die Oper oder das Musical eine eigene Kunstform ist und als solche sehr wohl eine Lebensberechtigung hat. Nur ist die Operette in einer anderen Zeit entstanden, daher sind die Libretti zum Großteil völlig veraltet und nicht mehr tragbar. Meiner Meinung nach müßte man stilistisch einen anderen Weg finden, um sie dem Publikum in einer neuen Form zu präsentieren. □



Marika, das Fabelwesen

Zugegeben — ich bin mit recht gemischten Gefühlen zu dieser Premiere gegangen. Noch auf dem Weg ins Raimundtheater klangen mir gewisse Äußerungen der Mitwelt im Ohr: «Die soll doch endlich aufhören! Will die bis zum Umfallen auf der Bühne herumphüpfen?»

Und dann die Aufführung von «Ball im Savoy», die alles wiederum in ganz anderem Licht erscheinen läßt. Wer das miterlebt hat, ist sich darüber im klaren, daß für «die» besondere Maßstäbe gelten, daß «die» gar nicht ans Aufhören denken kann.

Marika Röck scheint mit geheimnisvol-

len Batterien aufgeladen zu sein, das Feuer, das sie versprüht, wirkt ansteckend und animierend. Ein richtiges Unikum, ein Fabelwesen des Unterhaltungstheaters.

In dieser (von Hugo Wiener erstellten) Separatfassung der Paul-Abraham-Operette spielt sie eine meshuggene Amerikanerin. Eine Art «Besuch der alten Dame» auf komisch. Voll von clownhaften Kapriolen, mit erstaunlicher Selbstkarikatur, exzentrisch, liebenswert-närrisch — und in keinem Moment peinlich.

Ekstatischer Jubel in der Wallgasse.

(Clemens Höslinger im «Kurier», 5. 11. 1983)

GEHÖRT, GELESEN, ZITIERT

«Nicht nur ewig den Broadway imitieren»

«Musical ist das Thema, das sich das Internationale Theaterinstitut (ITI) für seinen ersten Workshop in der Bundesrepublik erkoren hat. Auf Einladung von ITI-Präsident August Everding und unter der Leitung von Gärtnerplatzchef Hellmuth Matiasek diskutieren 60 Experten und Komponisten aus zwanzig Ländern über diese modeanfälligste Spielart des Musiktheaters — des amerikanischen Musiktheaters, denn wie viel mehr in Europa die Musikwissenschaft in diesem Genre sieht, als die Praxis zu bieten

hat, das bewies schon die Eröffnungspressekonferenz . . .

Matiasek: «Es gibt eine ziemlich große Produktion an Musicals und es vergeht keine Woche, in der wir nicht einige Manuskripte auf den Tisch bekommen.»

Warum aber führt Matiasek nichts davon aus?

Matiasek: «Ja, das geht nicht.» Aber immerhin hat der Theaterdirektor die Hoffnung, «daß wir über die Broadway-Imitation hinauskommen, daß sich eine neue Form des deutschen Lustspiels herausbildet, eine Fortsetzung des «Wirtshauses im Spessart» etwa.»

Marianne Reißinger in Abendzeitung vom 12. 12. 1983

Ist die Operette tot?

Von den Schwierigkeiten der Operetten-Produktion heute
Von Ernst Sagemüller

Die Operette soll tot sein? Wieso soll sie tot sein? Die Wirklichkeit unserer Theater spricht dagegen. Operettenaufführungen sind immer ausverkauft, ganz gleich, ob in Bregenz oder Flensburg, in St. Gallen oder in Klagenfurt. Das Operettenpublikum freut sich, es klatscht über alles Dargebotene und verläßt fröhlich das Haus. Die Kassen stimmen! Da kann man doch wirklich nicht davon sprechen, daß die Operette tot ist. Oder? Warum wird eigentlich Operette so ungerne gespielt und warum wird sie so sehr gewünscht? Ist da nicht ein Widerspruch?

Ich kenne im wesentlichen — in ihrem Verhältnis zur Operette — zwei Arten von Intendanten. Die einen (der größte Teil) sind der Meinung, die alten Operetten sollte man heute wirklich nicht mehr spielen. Man verderbe den Geschmack des Publikums, man habe mit der Institution Theater auch einen Bildungsauftrag zu erfüllen. Zumindest aber müsse man guten Geschmack wahren. Und der sei doch wohl etwa beim «Land des Lächelns» arg verletzt. Offen wird man solche Gedanken nicht kundtun. Man denkt sie und setzt sie in die Tat um — stillschweigend.

Da die größte Zahl der Theaterbesucher aber seine Fürsten und Könige, seine Bettelstudenten und lächelnden Länder sehen will, andererseits kein Theater auf diese sicheren Einnahmequellen verzichten kann, wird halt Operette gespielt: lieblos, mit zweitklassigen Kräften, unter minimalem Aufwand. Das dürftige Ergebnis dient dann als Erhärtung der These von der Überfälligkeit der Kunstgattung Operette, und der ganze Kreislauf beginnt von vorne. Daß das Publikum auch diese Halbheiten noch mit Beifall quittiert, übersieht man oder rechnet es dem fehlenden Geschmack an.

Dann gibt es die zweite Art von Theaterleitern, die Operette aus der richtigen Überzeugung spielen, die Operette habe als wichtige Farbe einen festen Platz im Repertoire verdient. An diesen Häusern investiert man das optimal Mögliche in Ausstattung, Personal und Leitung. Da stellt sich dann schon eher das ein, was man Zauber nennt.

Die Statistiken im deutschsprachigen Raum belegen, daß unter den ersten zehn der meistgespielten Werke des Musiktheaters mindestens fünf Operetten sind, in Österreich sogar sieben. Aber solche Statistiken sind nur bedingt Spiegel der Theaterwirklichkeit. Wie viele Operetten werden in der Saison an einem Theater gespielt? Drei bis zwei (ausgenommen spezielle Bühnen wie das Wiener Raimund-Theater)? Und warum nicht vier oder mehr? Will das Publikum nicht mehr davon konsumieren?

Oder lassen die Intendanten und Dramaturgen nur nicht mehr zu?

Hier spielen komplizierte Fragen des Geschmacks die Hauptrolle. Nach zwei Gesichtspunkten werden Operetten heute zu meist auf den Spielplan gesetzt: Erstens, welche war schon lange nicht mehr dran und zweitens, wieweit kann man die «Sentimentalität» und den «Kitsch» verantworten? Gerade über letztere Frage wird in den Direktions-Etagen heftig gestritten. Sind aber diese beiden ästhetischen Größen nicht abhängig vom jeweiligen Zeitempfinden und somit einer Wandlung unterworfen?

An dieser Stelle erscheint es mir angebracht, den Begriff *Publikum* etwas näher zu untersuchen. Welches Publikum geht in die Operette? Gewiß nicht das des «Parsifal». Worin unterscheidet es sich? Das Operettenpublikum will in erster Linie unterhalten werden. Es geht aus keinem anderen Grund ins Theater. Nach langem Arbeitstag will es abschalten, entspannen und sich getrost entrücken lassen in eine Welt, die anders ist als die eigene, weniger kompliziert, weiter entfernt, ja unerreichbar, farbiger, lustiger. Es will träumen, seufzen, vor allem lachen, dahinschwimmen und nach zwei Stunden glücklich erlöst an der Garderobe landen. Was es *nicht* will, ist demnach auch klar: keine direkte problematische Widerspiegelung seines Alltags in irgendeiner Form, auch keine direkten Hilfen dafür, vor allem aber keine Abhandlung tiefgründiger Konflikte.

Niemand wird die Notwendigkeit der Kunstgattungen Oper und Schauspiel bestreiten wollen. In puncto Operette gehört es zum guten Ton. Der Streit um dieses Stiefkind der Musen ist übrigens uralte, so alt, wie die Kunstgattung selber. Schon der hochangesehene griechische Philosoph

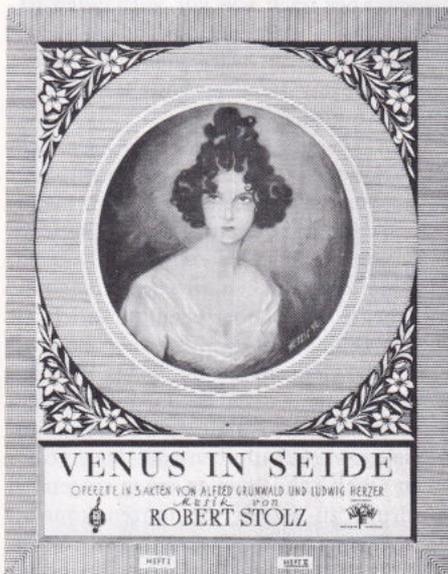
Choritiu hielt Anfang des 6. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung im Tempel des Dionysos eine flammende Rede gegen das drohende Verbot der Operette (die damals nur einen anderen Namen hatte): «Was für eine Dummheit zu behaupten, die Operette lenke die Aufmerksamkeit der Arbeitenden von der Arbeit ab und verleite zum Nichtstun! Im Gegenteil! Der Mensch kann nicht ununterbrochen arbeiten; er muß auch ausruhen und sich zerstreuen. Danach geht die Arbeit um so besser, um so fröhlicher von der Hand.»

Wie ein roter Faden durchzieht die Auseinandersetzung die Geschichte. Ich glaube, dieser Streit hat einen quasi soziologischen Aspekt, daß nämlich die einen, die Intellektuellen, die anderen für dämlich halten, weil sie weniger etwas für den Kopf als fürs Gemüt suchen. Hier scheiden sich zwei grundsätzliche Charaktermuster: diejenigen, denen die Operette zu simpel, zu oberflächlich ist, und diejenigen, denen diese bunt schillernde Oberfläche voll Turbulenz und Schmalz genügt.

Das Grundübel seit Jahrhunderten ist nicht, daß es diese Unterschiede gibt, sondern, daß sich die Menschen nicht dazu bekennen. Gradheraus gesagt: wem die Operette zu einfach ist, dem steht es frei, nicht hinzugehen. Aber hinzugehen, genau zu wissen, was einen erwartet, und sich trotzdem darüber aufzuregen, ist nahezu perver. Dabei gewinnt die Operette gerade in unserer hektischen Zeit voller Reizüberflutungen, Leistungszwängen, Zukunftsängsten an Bedeutung. Die Möglichkeit, sich entspannen, entkrampfen zu können, ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Und die heilende Wirkung des Lachens wird von keinem Psychologen mehr bestritten.

Ich verzichte in dieser Betrachtung ganz bewußt auf eine Definition dessen, was eigentlich Operette ist, weil das zu kompliziert und platzraubend wäre. Um eine *Differenzierung* des Begriffes Operette kommen wir aber schon allein deshalb nicht herum, weil die Operette in ihrem Weg durch die Jahrhunderte den unterschiedlichsten Entwicklungen unterworfen war. Da blieben qualitative Schwankungen nicht aus. Denn die Entwicklung der Operette ist — wie die jeder anderen Kunstgattung — abhängig von der gesamtgesellschaftlichen Situation und immer eine Art Spiegelbild. Dies war ihr wesentlichstes Kriterium, daß sie der Gesellschaft, der sie entsprang, einen humorvollen Spiegel vorhielt, wenn sie sich liebevoll bis bissig kritisch mit ihr auseinandersetzte. Wesentlichstes Ferment der Meisterwerke des 19. Jahrhunderts war der lebendige Unsinn. Karl Kraus hat das so formuliert: «Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden.»

Nach der Jahrhundertwende begann die Operette sich ernst zu nehmen und verließ damit das ihr von der Geschichte zugewiesene Feld: die humorvolle Gesellschaftskritik. Da begann ihr Abstieg, zunächst noch



unsichtbar. Im Gegenteil, es entstanden noch eine Reihe ganz ausgezeichnete Werke. Aber dem aufmerksamen Zeitbetrachter konnte nicht entgehen, daß der überreiche Strom an Stoffen und Melodien langsam zu fließen begann. Nach dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts kam er — bis auf rühmliche Ausnahmen — ganz zum Versiegen.

Der Niedergang der Operette hatte mehrere Ursachen. Neben den bereits erwähnten, begann die Schere zwischen Text und Musik weithin auseinanderzuklaffen. Und meistens traf es die Komponisten. Eine Textvorlage, die eben nicht mehr Spiegelbild einer konkreten Epoche war, sondern eine Scheinwelt erfand, konnte mit den besten Tönen nicht überleben. Deshalb mußten Bearbeitungen von musikalisch wertvollen Stücken heute bei der Fabel und der Story einsetzen. Und das ist so aufwendig, daß es sicher leichter wäre, ein neues Stück zu schreiben, wenn man es könnte.

So bleibt es bei einer relativ kleinen Auswahl guter Operetten. Und wenn landläufig



Fritzi Massary (1882-1969): Die größte Diva der Operette

von Operette die Rede ist, so sind diese gemeint. Sie haben einen berechtigten Platz im Repertoire. Sie für tot zu erklären, kann nur Leuten einfallen, die damit nichts anzufangen wissen.

Nehmen wir an, wir hätten die vielen guten, alten Operetten nicht oder würden sie aus irgendeinem Grunde nicht spielen? Was bliebe dann für die niveauevolle Unterhaltung im Theater? Womit würden wir die Lücken denn schließen? Das Musical kann und wird seine Aufgabe darin nicht sehen können. Wo sind denn die Operetten unserer Tage? Gibt es keine Themen oder keine Autoren oder beides nicht?

Ich behaupte, daß unsere Zeit nicht ärmer an Stoffen und Talenten ist als andere. Nur scheint mir die Risikobereitschaft der Theater auf ein Minimum gesunken zu sein. Wer keinen Namen hat, füllt (angeb-

lich) nicht die Kassen, und volle Kassen braucht man, also läßt man es. (Da stellt sich die Frage, wie denn in der Glanzzeit der Operette unbekannte Künstler zu namhaften «gemacht» wurden?) Und die wenigen mit Namen schreiben meist nicht fürs Theater, sondern fürs Fernsehen, weil sie dort mit einer Minute Sendezeit mehr Zuschauer erreichen als in 25 Aufführungen einer Bühne.

Im Schauspiel gibt es die (für die Lebendigkeit des Genres) nötigen Uraufführungen, sogar in der Oper. Obwohl man da neue Werke ausschließlich nur zu spielen scheint, wenn sie den Kitzel der Sensation in sich bergen. Welche Opernbühne läßt sich heutzutage schon herab, ein gutes Werk nur nachzuspielen? Natürlich müßten die Operetten unserer Tage anders ausschauen als zur Zeit Offenbachs oder Millockers. Das grundsätzliche Vorzeichen, zeitkritische Unterhaltung, könnte dasselbe sein. «Die Operette unserer Tage hat es schwer», sagte Maxi Böhm im Wiener «Simpl», «taucht einmal eine auf, dann findet die Kritik bestimmt ein Lehár in der Suppé.»

In diese Lücke ist das Fernsehen gesprungen. Denn «Dallas», «Denver» oder «Traumschiff» sind nichts anderes als Operetten, allerdings Operetten in der Talsohle. Dieselben äußeren Merkmale: nebulöse Ferne, teure Ranch, unerklümmbare Hochhaus-Chefetage, Luxusvillen, Traumdampfer, Autos, Kleider, alles was man sich als Normalverbraucher niemals leisten kann. Dieselben klischeehaften Verhaltensweisen: der Intrigant (J.R.), die ewig Hin- und Hergerissene (Sue Ellen), die brave Mütterliche (Miss Ellie), das aufrechte Paar (Ray und Donna). Scheinkonflikte, deren Nichtigkeit zu Problemen aufgeblasen werden und dem Zuschauer das Gefühl ersparen, er sei unintelligent. Rührselig verbrämte Sorgen, die nicht sehr lange unter der Haut bleiben.

Geben wir also zu: die Operette unserer Tage gibt es auf dem Theater nicht. Es gibt sie nur im Fernsehen. Und da Fernsehen nicht dasselbe ist wie Theater, der Bedarf danach aber nach wie vor vorhanden ist, müssen wir es bei den guten alten Stücken belassen. Dagegen wäre nichts zu sagen, wäre nicht das damit ausgestellte Armutszeugnis so groß.

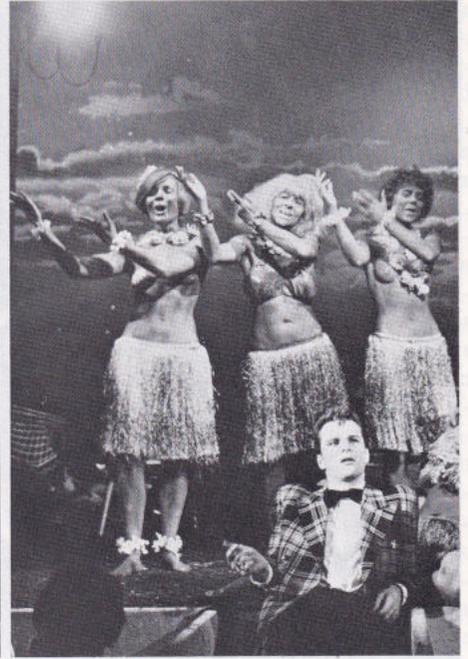
Ebenso bedeutsam die Frage nach dem WIE! Soll das Theater nicht zum Museum werden, muß es versuchen, das Flair herzustellen, das eine Operette braucht. Dazu gehören: prickelnde Vorfreude (die Tatsache, daß Operette nicht erst im Theater beginnt, wird heute leider übersehen), Festlichkeit auf der Bühne und im Zuschauerraum, im Foyer und danach; ein opulentes Bühnenbild, prächtige Kostüme; Darsteller, die in der Lage sind, die Handlung durch gekonnte Dialoge voranzutreiben oder den emotionalen Oberflächlichkeiten einen singenden Ausdruck zu geben, die tanzen können, Akrobatik mit Akrobatik, Charme mit Intensität, Perfektion mit Subtilität zu verbind-

den vermögen. Die Operettenbühne braucht, nicht anders als die der Oper oder des Schauspiels, Persönlichkeiten, und zwar eine ganz spezifische Art. Wo sind denn die Zahar Leander, die Marika Röck unserer Tage, die eine Oberflächlichkeit zu schillernder Pracht entfalten, die halt vergessen lassen, wie brüchig ihr Inhalt ist? Die nichts anderes wollen als unterhalten, das aber mit enormem Können?

Kommt nicht vielleicht die oftmals an den Theatern herrschende Mittelmäßigkeit gar nicht von den Stücken, sondern weil die entsprechenden Darstellereigenschaften fehlen? Wer produziert sich auf unseren Operettenbühnen? Entweder Sänger, die in der Oper nicht mehr eingesetzt werden können oder noch nicht, die aber dahin streben, oder Schauspieler, die sich eine Stimme anerzogen haben. Wer von den vielen ist — der inneren Einstellung nach — wirklich Operettensänger und will nichts anderes sein? Dasselbe gilt für Chor, Orchester und Ballett. Die faden Gesichter der Musiker sind allorts bekannt, wenn es gilt, nach den «Meistersingern» am nächsten Abend eine Operette spielen zu müssen. Der Chor eines Hauses heißt selbstverständlich Opernchor. Und es gibt Musiktheater, da erklärt der Ballettdirektor, er gäbe seine Tänzer «für so etwas» nicht her. Operettensänger verdienen mit Selbstverständlichkeit weniger als die Kollegen in der Oper.

Und woher sollten die notwendigen Persönlichkeiten auch kommen? An den deutschsprachigen Hochschulen werden keine ausgebildet. Dort beginnt das Einimpfen der Arroganz, die sich im späteren Berufsstand logischerweise fortsetzt. Operettensingen und -spielen hat dort immer noch den Anschein von Afterkunst. Nicht wenige Gesangslehrer reden ihren Zöglingen ein, sie würden ihrer Stimme schaden. Und selbst wenn im Unterricht mit wohllichem, fast frivolem Erschauern einmal eine Post-Christel geübt wird, zum Arbeiten am Dialog kommt es auf gar keinen Fall, ganz zu schweigen von der tänzerischen Bewegung der zwei Arme und zwei Beine. Und so kommen nach fünf Jahren lauter Agathen und Figaros heraus, aber kein Leopold und keine Csardasfürstin. Damit schließt sich der Kreis beim Theater: wen soll man besetzen, da man Operette doch spielen möchte/muß??

In den letzten Jahren haben sich eine Reihe von Schauspielhäusern der Operette gewidmet. Besonders Offenbach wurde in Hamburg, München, Bochum, Bremen und Berlin mit Erfolg gegeben. Die Vorteile liegen auf der Hand: glaubwürdige Zeichnung der Figuren, brillante Dialoge, Schwung und Gaudi. Die Nachteile ebenfalls: die Musik kommt unter den Hammer. Denn gesungen werden muß ein Lehár oder Abraham schon. Läßt man es nur zu verständlichem Kehlkopfbrummen kommen, fällt eine der drei Säulen, und das Ganze steht wieder schief. Beliebt ist neuerdings, eine Mixtur herzustellen aus Sängern



«Die Blume von Hawaii» einst und jetzt: Links in der Aufführung im Berliner Metropol-Theater 1931, rechts in der verpöpten Fassung des Stuttgarter Kammertheaters 1976 (Regie: Alfred Kirchner)

und Schauspielern. Aber abgesehen davon, daß in den meisten Häusern die Ensembles gleichzeitig eingespannt sind, und ein Einsatz in anderen Sparten organisatorisch sehr kompliziert ist, lassen sich die Rollen auch nicht glaubwürdiger gestalten, wenn man sie teilt. Die Homogenität des Ensembles leidet darunter, wenn der Sänger den Schauspieler «an die Wand» singt, der Mime wiederum dem Stimmakrobaten beim gesprochenen Wort keine Chance läßt. Damit lassen sich höchstens einzelne schöne Akzente setzen. Der Aktionsradius des Operettensängers umfaßt nun einmal alle drei Komponenten: Singen und Tanzen und Sprechen.

Was wären Rundfunk und Fernsehen ohne die Operette? Das Fernsehen käme noch am ehesten ohne sie aus. Es kann sich bei der musikalischen Unterhaltung auf ein breites Spektrum anderer Formen stützen: Show, Lustspiel mit Musik, Quiz, Revue u.a. Der Rundfunk ist da begrenzter. Die hörbaren Elemente konzentrieren sich auf den Schlager oder die Operettenmelodie. Eine Revue muß man sehen können. Eine Operettenmelodie nicht unbedingt. Täglich kann man deshalb im Radio einen Kreis auserwählter Ohrschmeicheleien hören, vom «Vilja»-Lied bis zu «Machen wir's den Schwalben nach.»

Gerade der Rundfunk ist in der Lage, unbeschadet der dramaturgischen Qualitäten eines Stückes, unabhängig, ob es am Theater gespielt wird oder nicht, einzelne Bonbons herauszusuchen. Es gibt kaum eine Operette, die keine Ohrwürmer hat. Gewiß gibt es auch eine Vielzahl funkeigener Produktionen von Operetten und musikalischen Lustspielen, die nicht mehr auf den Spielplänen stehen. Vielleicht aber wären da noch weitere Ausgrabungen möglich? Denn, wie gesagt, solange wir nichts Besseres, nichts aus der Gegenwart dem entgegenzusetzen oder besser hinzuzufügen

haben, müssen wir froh sein, daß es die «gute, alte» Operette gibt. Das Recht, auf sie zu schimpfen, über sie herzuziehen, haben wir uns erst dann erworben, wenn wir Gleichwertiges zu schaffen in der Lage sind. Und danach sieht es momentan nicht aus.

Mit dem Musical tun wir uns in Mitteleuropa schwer. Gewiß hat es sein begeistertes Publikum. Man jubelt über die «Fair Lady», verläßt grüblerisch den «Man of La Mancha» oder staunt über die artistischen Leistungen einer «West Side Story». Aber es scheint, als wolle das Ganze nicht so recht zu uns passen, als sei es, wie ein exotischer Vogel, zugeflogen und könne sich bei uns nicht recht einleben.

Zwei Strömungen flossen bei der Entwicklung des Musicals zusammen. Die eine entwuchs dem amerikanischen Bedürfnis nach eigener Unterhaltung. Man brauchte für diesen, aus allen Nähten platzenden, von Busineß-Geist und Unternehmertum

überquellenden Erdteil etwas ganz eigenes für die Entspannung. Anfangs versuchte man es mit Montagen. 1891 ging in New York, der Stadt, in der halt alles möglich ist, eine Mischung aus «Vogelhändler» und «Cavalleria rusticana» über die Bühne. Der Reifall war vorprogrammiert. Nicht anders erging es den Erfolgsproduktionen europäischer Operetten, die im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts über den Ozean kamen. Sie paßten nicht. Selbst der große Offenbach konnte persönlich nur einen mäßigen Erfolg verbuchen. Man brauchte etwas, was der eigenen Mentalität entsprach.

Die *Extravaganza* waren der erste Versuch, dem gigantischen Kontinent eine ebenso gigantische Theaterform zu bieten. In einer fünfständigen Abfolge wurde alles, was aus Europa kam, ganz gleich ob Oper oder Operette, mit uramerikanischen Elementen vermischt zu einer Riesenshow. Die *Extravaganza* gaben dem späteren Musical den großen Rahmen. Von der *Burlesque opera* dagegen hat das Musical gelernt, anspruchsvolle Textvorlagen zu verwenden und auf die eigenen Bedürfnisse umzuformen. Shakespeare war gerade gut genug. Das *Vaudeville* gab die Form, die Abfolge von Songs, Tänzen, Dialogen, Reminiszenzen vor.

Die Zusammenfassung dieser Kunstformen brachte die *Revue*, die sich um die Jahrhundertwende, vor allem durch das Management Florence Ziegfelds, etablierte. «Die Verbindung einer Vielzahl verschiedener Dinge war die wichtigste Lektion, die das Musical von der Revue gelernt hat», formulierte Leonard Bernstein. Die Haupttriebkraft, die Hefe quasi, bei der Verschmelzung europäischer und uramerikanischer Elemente bildete der Jazz. Ihn aus der Improvisation für die Theaterbühne zu bändigen und wiederholbar zu machen, war das große Verdienst Gersh-





Franz Grothe «Das Wirtshaus im Spessart» in Gelsenkirchen 1977

wins. Mit seiner «Lady Be Good» von 1924 war das erste Stück entstanden, das die Bezeichnung Musical verdient. Das amerikanische Musical ist also ein Gemisch aus verschiedensten Formen des Unterhaltungstheaters und entspricht in seiner sprühenden Faszination genau dem Völkergemisch, aus dem die USA entstanden.

Eine Entwicklung des Musicals gab es zur selben Zeit auch in Europa. Neben der klassischen Operette bildete sich aus Revue, Singspiel, literarischem Kabarett und Schauspiel etwas Neues. Schon Paul Linckes «Frau Luna» weist neben den Techniken der Operette durch die Aktualität der Ereignisse, die Lebensnähe der handelnden Personen, die Natürlichkeit der Sprache Elemente des Musicals auf. Die Revuen Erik Charells waren weitere Meilensteine auf dem Weg zu einem deutschen Musical. Es entstand durch das berühmte und bekannte Zusammentreffen am Wolfgangsee. «Im Weißen Rössl» wurde, vielleicht mehr durch Zufall, aber weil die Zeit reif war, inhaltlich und formell das erste deutsche Musical. Es hat alle Bestandteile der vergleichbaren Stücke amerikanischer Bauart. Die Entwicklungstendenz des musikalischen Volkstheaters wies eindeutig in diese Richtung. Da unterbrach das Dritte Reich die verheißungsvolle Karriere eines Genres und verstreute die besten unserer Talente in alle Welt, besonders nach Amerika. Der 2. Weltkrieg schließlich zerstörte unwiederbringlich viele Spielstätten, die Heimstätte der Operette waren. Mit den Amerikanern kamen auch ihre Musicals zu uns nach Deutschland: «Show Boat», «Oklahoma», «On The Town» und später «West Side Story», «Kiss me, Kate» und «My Fair Lady», um nur einige wenige zu nennen. Die Stückvorlagen kamen, selten aber die Darsteller dazu. Wer sollte sie auf unseren Bühnen realisieren? Und wie? Und womit? War da nicht eine ganze Theaterstruktur im

Wege? Der Kritiker Helmut Castagne schrieb dazu den treffenden Satz: «Unser Dilemma scheint es zu sein, daß wir den von den Yankees gewiesenen Weg zwar begehen möchten, aber durch das Korsett unserer Theaterstruktur behindert sind.» Unsere ehrwürdige und ruhmreiche Theatertradition konnte sich so gar nicht anfreunden mit dem daherstürmenden, alle Normen und Formen überrennenden Musenkind. Wer konnte tanzen und singen und Dialogpointen austeilen und das auf gleich hohem Niveau? Für das amerikanische Musical reicht es nicht, von jedem ein bißchen zu können. Es verlangt absolute Perfektion auf allen drei Gebieten. Wo waren die Ausbildungsstätten dafür?

An diesem Zustand hat sich bis heute nichts geändert. Gewiß sind die amerikanischen Musicals tolle Stücke, und gewiß taten und tun die Theater allerorts ihr Bestes, und gewiß sind sie für das Publikum eine enorme Bereicherung des Spielplans. Dennoch blieb und bleibt bei uns das Musical ein blasses Abbild des ursprünglichen. Ein singender Schauspieler in Deutschland, der mit der Ballettmeisterin fleißig Tanzschrittkombinationen geübt hat, ist eben doch noch etwas anderes als die unter härtesten, professionellen Bedingungen an amerikanischen Schulen ausgebildeten Profis. Und ist man an den meisten europäischen Bühnen froh, wenn sich überhaupt eine Darstellerin für die Sally Bowles («Cabaret») findet, so lassen die amerikanischen Produzenten Hunderte solange vorsingen und vortanzen, bis sie exakt den Typ gefunden haben, den sie suchen. Die Verwandlung in die Rolle vereinfacht sich so wesentlich. Welcher Opernchor ist in der Lage, die Rhythmen von «Promises, Promises» zu tanzen, welches an unseren Akademien ausgebildete Orchester den Sound dazu zu blasen? Hinzu kommen die lächerlichen Summen für die Ausstattungskosten, die

erbärmlichen Beleuchtungsmöglichkeiten, alles das, was Richard Wagner in einem anderen Zusammenhang die «armseligen theatralischen Reproduktionsmöglichkeiten unserer Theater» genannt hat.

Die Statistiken, die ich noch einmal bemühen muß, belegen eine rückläufige Besuchertendenz sowie einen Trend, doch wieder mehr Operetten zu spielen. Das liegt daran, weil die Musiktheater den Kreis der machbaren Musicals (mehrfach) durchschritten haben und auf der Stelle treten. Die neueren Werke wie «Jesus Christ Superstar» und das brandneue «Cats» sind an den meisten Bühnen überhaupt nicht mehr realisierbar. Und Altes-Neues kommt nicht mehr hinzu. Die Entwicklung drängt, wie überall, auf eine schmalspurige Spezialisierung. Hinzu kommt der nicht zu bestreitende Mentalitätsunterschied. Das amerikanische Musical ist immer dann für Europäer nicht oder schwer nachvollziehbar, wenn es sich mit ureigenen Problemen beschäftigt. Es kann nur dann von uns nachempfunden werden, wenn es zeitlose Themen behandelt («Man of La Mancha»).

Auf diesem Weg geht es ganz bestimmt nicht weiter mit unserem musikalischen Volkstheater. Wir müssen da anknüpfen, wo wir aufgehört haben. Ohne einem deutschsprachigen Nationalismus das Wort reden zu wollen, meine ich, sollten wir uns zuerst auf *unsere* Talente besinnen. Es gab da nach dem Krieg eine zaghafte Entwicklung, die nur deshalb nicht zum Tragen kam, weil das amerikanische Musical alle Aktivitäten an sich band. Es war neu und aufregend! Ich denke an Autoren wie Kreuder, Grothe, Colpet, Olias, Natschinski, Niessen u.a. Hier waren und sind Ansätze, die weiterzuentwickeln sich lohnen würde.

Eine sehr dankbare Aufgabe könnte es beispielsweise für unsere Theater und Verlage sein, Talente aufzufinden, nicht erst wenn sie berühmt sind, sondern wenn sie dramaturgische und verlegerische Hilfestellung brauchen. Die Koordination von Textern und Komponisten wäre der nächste Schritt. Über Wettbewerbe könnte man die Stücke bekanntmachen. In den osteuropäischen Ländern und in der DDR ist eine enge Zusammenarbeit dieser Gremien selbstverständlich.

Gibt es bei uns keine Talente? Oder keine Suche nach Talenten? Einen Beginn machte die Stadt Hagen mit dem Musical-Festival 1982. Von den zum gleichzeitigen Wettbewerb eingeschickten Arbeiten waren es fünf wert, weiterverfolgt zu werden. Aber welche Bühne tut das? Die Müdigkeit gegenüber Neuem hat uns alle erfaßt: Autoren, Theater, Verlage und Publikum. Die rückläufige Besuchertendenz quitiert das.

Vielleicht, so will mir oft scheinen, ist die ästhetisch-schöpferische Unlust heutzutage Ausdruck der allgemeinen »Weltuntergangsstimmung«. Wäre das nicht schon ein Thema für ein Musical? □

Mischa Spoliansky

Geboren 28. Dezember 1898 Bialystok



Mischa Spoliansky wurde in Bialystok, der Hauptstadt der gleichnamigen nordostpolnischen Woiwodschaft geboren, die damals (bis 1919) unter russischer Herrschaft stand. Er erhielt schon als Kind Klavierunterricht und kam über Königsberg und Dresden zu Anfang des 1. Weltkriegs nach Berlin, wo er am Sternschen Konservatorium studierte. Gegen Ende des Ersten Weltkriegs finden wir ihn im Berliner Mozartsaal unter den Ersten Geigen im Stummfilmorchester von Dr. Giuseppe Becce (bei den Zweiten Geigen saß eine blutjunge Musikstudentin namens Marlene Dietrich).

Der Komponist Spoliansky kann sich mit seiner besonderen Fähigkeit, Kabarett-Texte in Musik zu fassen, die unterstreicht, sich aber nie vordrängt, bald unter den illustresten Namen finden. 1919 ist er (neben Friedrich Hollaender und Werner Richard Heymann) als Komponist und Pianist Gründungsmitglied bei Max Reinhardts zweitem «Schall und Rauch». 1921 geht er (wieder mit Heymann) zu Trude Hesterbergs »Wilde Bühne«, komponiert auf den Text von Marcellus Schiffer 1923 das Debüt-Chanson der bleistift-dünnen Margo Lion, das eines der meistzitierten der Kabarett-Geschichte geworden ist: *Wer ist dieses Ausrufungszeichen der Not? / Welch Abgesandter vom Tode? / Man weiß nicht — ist es der Hungertod? / Oder die neueste Linie der Mode . . . ?*

Spoliansky ist dabei, als Wilhelm Bendow die «Wilde Bühne» von der Hesterberg übernimmt und daraus das Amüsier-Kabarett «Tütü» macht. Er komponiert und spielt in der Münchner Kleinkunst-Bühne «Bonbonniere», schreibt (gemeinsam mit Friedrich Hollaender) dort 1924 das Programm «Das hab ich mir gedacht».

Daneben ist er Pianist im Schallplatten-Orchester von Dajos Béla, wo ihn 1926

Franz Grothe ablöst. Im gleichen Jahr läßt sich Max Reinhardt in der Komödie am Kurfürstendamm von ihm eine durchgehende Unterhaltungsmusik für Somerset Maughams «Victoria» schreiben: «Mischa Spoliansky griff die Anregungen Reinhardts mit antennenhaftem Verständnis auf und so entstand aus dieser Zusammenarbeit etwas ungemein Reizvolles, dessen Erfolg lange anhielt. Spoliansky war ein wundervoller Pianist. Wenn er im Orchester am Flügel saß, den Dialog mit feinem Anschlag untermalte, Einsätze gab und den halb gesprochenen, halb gesungenen Dialog begleitete, beschwingte er die Darsteller» (Gusti Adler: «. . . aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen», München 1980). Die Besetzung stand dem nicht nach: Curt Goetz, Hermann Thimig, Richard Romanowsky, Max Gülstorff, Curt Bois, Hedwig Bleibtreu, Lili Darvas, Adele Sandrock . . .

1927 entstand im Kabarett der Komiker «Du holdes Kind vom Rhein» (Buch: Kurt Robitschek und Max Hansen), eine «verwegene satirische Posse» auf den «ganzen falschen Zauber von Rhein-Stücken, -Filmen, -Festen» und den «hanebüchenen Rummel aus Alkohol- und Poussierbetrieb, Burschenherrlichkeit und Profitpatriotismus, Thron und Büffett» (Max Hermann-Neißel im Berliner Tageblatt, 20. 10. 1927).

1928 dann in der Komödie der größte Erfolg des Teams Spoliansky/Schiffer, die Warenhaus-Revue «Es liegt in der Luft». Herbert Ihering schreibt am 16. Mai: «Von der Musik aus: Hier ist alles erfüllt. Was Mischa Spoliansky komponiert und instrumentiert hat — das geht im zündenden Reichtum der Einfälle, in der Eleganz, in der Verve, im Temperament über alles hinaus, was man in den letzten Jahren als Revuemusik in Berlin hören konnte. Dies war Vollendung. Dies war Ereignis.» Das berühmte Duett, *Wenn die beste Freundin mit der besten Freundin*, von Margo Lion und Marlene Dietrich war übrigens eine Parodie auf das Lesbierinnen-Drama «Die Gefangene» von Edouard Bourdet, das in Reinhardts Inszenierung im benachbarten Theater am Kurfürstendamm mit Helene Thimig in der Hauptrolle die sensationelle Zahl von 152 Aufführungen erlebt hatte . . .

Aber auch als Interpret wird Mischa Spoliansky immer wieder gefeiert. Schon 1926 hat bei einem Schallplattenvergleich zwischen Paul Whiteman und Mischa Spoliansky die «Weltbühne» geschrieben: «Welch ein Unterschied zwischen Whitemans Klavierspielern, ihrem ganz auf Virtuosität zugeschnittenen Spiel und den zurückenden Klängen eines Spoliansky. Man höre «Tea for two» oder «Maybe» im Gramophon, von Spoliansky improvisiert: die ganze Zeit, in der wir leben, mit allen ihren Untertönen und Zwischentönen wird lebendig. Mit welchem feinen Humor wird da auf dem Klavier das Saxophon nachgeahmt, wie elegant arbeitet die linke Hand die kontrapunktische Linie aus — welch ein Anschlag, welch ein Wohlklang!»

«Zwei Krawatten» kommt 1929 bei der Kritik weniger gut an. Die «Weltbühne» schreibt: «Enttäuschung über Georg Kaiser, der sich, ohne innere Überzeugung und nur einer Tagesmode zulieb, dazu hergibt, den mageren Volksstück-Einfall von den «Zwei Krawatten» — der schwarzen und der weißen als Symbole der Klasse, die bedient, und der anderen, die sich bedienen läßt — ohne Witz und Schmiß zu den neun Bildern eines Revuestücks zu strecken; Enttäuschung über Mischa Spoliansky, in dem der sprühende Musiker von «Victoria» und «Es liegt in der Luft» kaum wiederzuerkennen ist.» Ihering sieht das Problem genau konträr: «. . . gerade die kritischen, aggressiven Möglichkeiten, die auch noch in diesem Textbuch stecken, wurden durch die bezaubernde Erfolgsmusik von Mischa Spoliansky überspielt . . .» Dennoch hat das Stück (abgesehen von der glückhaften Wiederentdeckung im Deutschen Theater in Ostberlin 1976) internationale Geschichte gemacht: Josef von Sternberg fand, als er den «Blauen Engel» besetzte, in der Aufführung Hans Albers und Rosa Valetti und «entdeckte» Marlene Dietrich, die die Rolle der amerikanischen Millionärin spielte.

Das Berlin kurz vor und nach 1930 ist ungeduldig, mäkelte an seinen Kleinkunsttheroen, wirft ihnen vor, daß sie zu angepaßt, zu schick sind, daß sie sich nicht an Brisantes wagen. Die Form der intimen, der Kabarett-Revue scheint sich für sie in immer gleicher Weise zu perpetuieren. Auch Spoliansky sucht (nach «Wie werde ich reich und glücklich?») 1930 und «Alles Schwindel» 1931, mit leichter Hand von Gustaf Gründgens inszeniert und zusammen mit Margo Lion ebenso außerordentlich gespielt) eine andere Form. Und kommt 1932 geradezu zwingend auf die Oper. Ernst Křenek hat mit «Jonny spielt auf» den Startschuß für die Erstürmung der Oper mit neuen Rhythmen gegeben, Paul Hindemith komponiert das parodistische «Neues vom Tage» — Spoliansky schreibt mit Schiffer «Rufen Sie Herrn Plim!» In seinem Buch «Und der Himmel hängt voller Geigen» resümiert PEM 1955: ««Rufen Sie Herrn Plim» war zeitgemäß und stellte eine Figur auf die Bühne, die nicht mehr aus der Opernliteratur stammte. «Herr Plim» war der junge Mann im großen Warenhaus, der als Prügelknabe für alle Beschwerdeführenden gerufen wurde. Er wurde von demselben Harald Paulsen dargestellt und gesungen, der bereits in der «Dreigroschenoper» brilliert hatte. Von der großen Oper holte man sich Irene Eisinger, die die wundervolle Arie von den Knöpfen sang. Ewig ist zu bedauern, daß diese kleine Oper mit der klangvollen Musik Spolianskys nicht abendfüllend war. Ich bin sicher, man hätte sie längst wieder ausgegraben und in die Spielpläne aufgenommen. «Rufen Sie Herrn Plim» hatte hohes Niveau und war musikalisch Neuland. Text und Komposition bildeten eine Einheit.» Inzwischen ist das «ewige Bedauern» nicht mehr notwendig — «Rufen Sie Herrn Plim» wurde in den letzten Jahren in

Berlin (Deutsche Staatsoper), Essen, Grenoble, Nordhausen und Senftenberg aufgeführt.

Ende 1932 gibt es zwei letzte Spoliansky-Produktionen. «Das Haus dazwischen» mit Max Adalbert (dem ersten Film-«Hauptmann von Köpenick») schildert die Geschichte eines dickköpfigen Mannes, der sein kleines Haus nicht an einen großen Konzern verkaufen will, der um ihn herum ein Warenhaus gebaut hat. Die beiden Hauptlieder spiegeln die Stimmung der Zeit: *Vielleicht gewöhnt man / mit der Zeit / sich an die Zeit . . .* und *Mutter, sieh mal nach, ob das Haus noch steht*. Das musikalische Lustspiel «100 Meter Glück», Silvester-Premiere im Metropol-Theater, ist trotz dem Publikumsliebhaber Max Hansen kein Erfolg und kann den Zusammenbruch des Theater-Imperiums der Brüder Rotter nicht aufhalten.

Mischa Spoliansky — eine sensible Spezialbegabung, ein Text-Komponist, der anders als seine Kabarett-Kollegen Welten vom Schlager-Machen getrennt ist. Bis auf eine einzige Ausnahme. Und die macht ihm den Weg in die Emigration ökonomisch leicht, ist — wie er es ausdrückt — sein «musikalischer Reisepaß»: *Heute nacht oder nie*. Ein Lied, das zum Kapitel «Spoliansky und der Film» gehört.

Es beginnt 1930 mit zwei Verfilmungen seiner Bühnenstücke. 1931 der erste Originalstoff mit Margo Lion als Sängerin in einer Matrosenkeiße in «Nie wieder Liebe» mit dem Song *Leben ohne Liebe kannst du nicht*: Nach dem «Blauen Engel» Marlene Dietrich ist diese Valeska Gert des Chansons in ihrer grotesk-herben Exzentrik alles andere als ein «darling», der Lieder einem breiten Kino-Publikum schmackhaft machen kann. Ein Jahr später dann die große Überraschung: Spoliansky, der Film-Komponist der skurrilen Komödie der Vor-Hitler-Zeit, schreibt für Jan Kiepura in «Das Lied einer Nacht» den Super-Schlager, eben *Heute nacht oder nie*. Das Lied und der Film gehen um die Welt: Kiepura und Magda Schneider spielen auch in der französischen Version «La chanson d'une nuit» und in der englischen Version «Tell me tonight» (in den USA läuft der Film, einer der verschwindend wenigen aus deutscher Produktion, unter dem Titel «Be mine tonight»).

Mit diesem einen Lied ist Mischa Spoliansky international so bekannt, daß er in London von Alexander Korda mit offenen Armen empfangen wird.

Für fast vierzig Jahre wird Spoliansky erst in England, später auch in den USA, vielbeschäftigter Komponist, meist für filmische Untermalungsmusiken. Doch läßt ihn die Liebe zum Theater nicht los. Zweimal nach dem Krieg wird er in Deutschland (wenn auch mit nicht allzugroßer Breitenwirkung) uraufgeführt, beide Male in München: 1957 spielt Hans Albers im Staatstheater am Gärtnerplatz seine Musical-Fassung von Zuckmayers «Katharina Knie» mit dem berührend melancholischen Chanson

Auf der Mundharmonika. 1967 wird im Cuvilliéstheater «Wie lernt man Liebe» aus der Taufe gehoben. Und 1977 (man beachte den Zehn-Jahres-Rhythmus der Spoliansky-Perzeption hierzulande) gibt er mit Margo Lion im Rahmen der Berliner Festwochen ein Konzert im Renaissance-Theater unter dem Motto «Es liegt in der Luft». Und Luft, der Friedrich, schreibt: «Und am Klavier, unermüdlich, diskret, fast schüchtern, sicher aus dem Handgelenk spielend und hin und wieder konferierend, Meister Spoliansky. Sehen Sie, das war Berlin! Und wie das heute noch klingt! Wer es im Renaissance-theater hörte, kriegte eine faktische Injektion bester, großstädtischer Souveränität, Heiterkeit und klug versteckter Berlinerischer Melancholie weg. Wir hatten den besten Geist, die flotte Gangart, die kesse Ironie, hatten die traurige Lustigkeit und die hohe Intelligenz jener Jahre plötzlich wieder vernommen. Authentisch. Es lag alles plötzlich wieder in der Luft. Brava, Mischa! Bravo, Margo!» mp

Bühnenwerke (Auswahl)

und die bekanntesten Titel daraus:

- 1928 *Es liegt in der Luft* (Revue von Marcellus Schiffer; Komödie am Kurfürstendamm, Berlin, mit Margo Lion, Marlene Dietrich, Ida Wüst, Willi Prager, Otto Wallburg, Oscar Karlweis, Hubert v. Meyerinck)
Es liegt in der Luft / Wenn die beste Freundin / L'heure bleue
- 1929 *Zwei Krawatten* (musikalische Komödie von Georg Kaiser; Berliner Theater, mit Hans Albers, Margarethe Köppke, Dietrich, Rosa Valetti, Jakob Tiedtke)
- 1930 *Wie werde ich reich und glücklich?* (Revue von Felix Joachimson; Komödie am Kurfürstendamm, Berlin)
Auf Wiedersehen
- 1931 *Alles Schwindel* (Revue von Schiffer; Theater am Kurfürstendamm, Berlin, Regie und Hauptrolle: Gustaf Gründgens, mit Lion, Olga Limburg, Genia Nikolajewna, Theo Lingen, von Meyerinck)
Das Gesellschaftschanson / Mir ist so nach dir
- 1932 *Rufen Sie Herrn Plim!* (Sketch-Oper von Kurt Robertschek und Marcellus Schiffer; Kabarett der Komiker, Berlin, mit Harald Paulsen, Max Ehrlich, Irene Eisinger)
Das Haus dazwischen (Revue von Schiffer und F. Joachimson; Komödie am Kurfürstendamm, Berlin, mit Max Adalbert)
100 Meter Glück (musikalisches Spiel von G. Herczeg, Robert Klein und Schiffer; Metropoltheater Berlin, mit Max Hansen)
- 1957 *Katharina Knie* (Musical nach Karl Zuckmayer, Gesangstexte: Robert Gilbert; Staatstheater am Gärtnerplatz München, mit Hans Albers)
Auf der Mundharmonika
- 1967 *Wie lernt man Liebe* (musikalisches Spiel nach Sheridians «Lästerschule» von Robert Gilbert; Cuvilliéstheater München, mit Christine Görner, Kieth Engen)

Filme in Deutschland 1930—1933:

- 1930 *Wie werde ich reich und glücklich*
(Regie: Max Reichmann, mit Georgia Lind, Hugo Schrader, Ilse Korseck, Paul Hörbiger)
Zwei Krawatten
(Regie: Felix Basch, Richard Weichert, mit Olga Tschechowa, Michael Bohnen, Ralph Arthur Roberts, Erika Glässner, Trude Lieske, Theo Lingen)
- 1931 *Nie wieder Liebe*
(Regie: Anatol Litwak, mit Lilian Harvey, Harry Liedtke, Felix Bressart, Margo Lion, Lingen)
Der Schlemihl
(Regie: Max Nosseck, mit Curt Bois, La Jana)
- 1932 *Einmal möchte ich keine Sorgen haben*
(Regie: Nosseck, mit Ursula Grabley, Max Hansen, Fritz Grünbaum)
Das Lied einer Nacht
(Regie: Litwak, mit Jan Kiepura, Magda Schneider, Otto Wallburg, Ida Wüst, Lion)
Heute nacht oder nie / Tempo-Tempo
- 1933 *Eine Stadt steht Kopf*
(Regie: Gustaf Gründgens, mit Jenny Jugo, Hermann Thimig, Szöke Szakall)
Muß man sich gleich scheiden lassen?
(Regie: Hans Behrend, mit Else Elster, Aribert Mog, Ivan Petrovich, Szakall, Lotte Lang, Liesl Karlstadt, Kurt Horwitz, Beppo Brem, O.E. Hasse)

Einzel-Titel

(und ihre Erst-Interpretinnen) (Auswahl):

- 1923 *Morphium-Walzer* (getanzt von Anita Berber)
Die Linie der Mode (Margo Lion)
- 1928 *Der blaue Matrose* (Trude Hesterberg)

Filme in England und den USA ab 1934 (Auswahl):

- 1936 *The Ghost Goes West* (Gespenst auf Reisen)
(Regie: René Clair)
- 1938 *King Solomon's Mines*
(Regie: Robert Stevenson, mit Cedrick Hardwicke, Paul Robeson)
- 1941 *Jeannie*
(mit Michael Redgrave)
- 1950 *The Happiest Days Of Your Life*
(mit Margaret Rutherford)
- 1953 *Turn The Key Softly*
(mit Joan Collins)
- 1954 *Duel In The Jungle* (Duell im Dschungel)
(Regie: George Marshall, mit Dana Andrews)
- 1957 *Saint Joan* (Die heilige Johanna)
(Regie: Otto Preminger, mit Jean Seberg, Richard Widmark)
- 1959 *North West Frontier*
(mit Kenneth Moore, Lauren Bacall)
- 1964 *The Battle Of The Villa Fiorita*
(mit Maureen O'Hara, Rossano Brazzi)
- 1968 *The Best House in London*
(mit David Hemmings, Dany Robin)
- 1973 *Hitler — The Last Ten Days* (Hitler — die letzten zehn Tage)
(mit Alec Guinness, Doris Kunstmann)



Hans Fritz Beckmann

*6. Januar 1909 Berlin
†5. April 1974 München

»Mein Vater war Offizier, meine Mutter nicht — diese Veranlagung habe ich dann auch von Mama geerbt«, schrieb Hans Fritz Beckmann im Entwurf eines Lebenslaufs. Doch auch die «bürgerlichen Tugenden» wurden nicht auf ihn vererbt. 1920 — die Mutter hatte ein zweitesmal geheiratet — wanderte die Familie nach Buenos Aires aus. Hans Fritz will schon früh Schriftsteller werden: «Mit 15 schrieb ich mein erstes Drama. Es hieß *Frederico Lassiter*, enthielt etwa 15 Tote und einige kommunistische Tendenzen, die selbst Marx zu bedenklichem Kopfschütteln veranlaßt hätten. Mein spärliches Taschengeld aber verwaltete ich durchaus im privatkapitalistischen Sinne.» Der Stiefvater steckt ihn besorgt in die Lehre als Kontokorrent-Buchhalter bei der argentinischen Siemens-Filiale. Doch der Jüngling wehrt sich gegen eine «vernünftige» Laufbahn und wird 1928 mit halber Passage nach Deutschland zurückgeschickt. Die zweite Hälfte dient er als Schiffsjunge ab.

In Berlin hat keiner auf ihn gewartet. Er wird erst für 12 Mark pro Woche ungelerner Arbeiter, dann erfolgloser Vertreter für Bürowaren, Versicherungs-Agent, Übersetzer-Korrespondent bei «4711». Darauf — Tangotänzer ist außer der Sprache das einzige, was er in Argentinien gelernt hat — Eintänzer, «handlich im Format», wie er selbst seinen zierlichen Körperbau beschreibt. 1932 wird er Conférencier in einem drittklassigen Tanz-Kabarett in Hamburg.

Dort sieht ihn der berühmt-berüchtigte Elow (Erich Lowinsky), der nach Berlin seit 1930 die Hansestadt mit seinem «Kabarett der Namenlosen» gleichermaßen be-

geistert und böse macht. Sein gnadenloses Rezept: Dilettanten können sich auf seiner Bühne produzieren, Elows Conférencen machen sie vor dem Auftritt bereits zum Gespött, geben ihnen anschließend noch den Rest, dazu Publikumsbeschimpfungen, die Atmosphäre eines Hexenkessels. Hauptsache, der Conférencier — und Elow ist darin ein absoluter Hexenmeister — behält dialektisch die Oberhand. Elow, der auf Tournee gehen will, traut Beckmann diese Fähigkeit zu. Und der übernimmt den heiklen Part in Hamburgs «Eldorado in Grinzing» (auch diese bewußt horrible Kombination erscheint wie eine frühe Spielart der Neuen Deutschen Welle) — und setzt sich durch: «Alles, was ich im Kabarett lernen konnte, habe ich dort gelernt, danach konnte mich nichts mehr aus dem Gleichgewicht werfen.»

Doch Elow (in seiner Emigration gestaltet er in Los Angeles die Programme des «Jüdischen Clubs von 1933» bis weit in die sechziger Jahre) ist auch im gehobenen Genre ein Vollblut-Kabarettist. Als er im September 1933 in das «Bierkabarett Alt-Berlin» zurück an die Spree geholt wird, nimmt er seinen Stellvertreter mit. Willi Schaeffers tritt hier auf, und Hugo Fischer-Köppe. Und der letztere kauft Beckmann



für 20 Mark einen ersten Text ab, den er mit großem Erfolg zur Eröffnung eines neuen Sendesaals in der Masurenallee vorträgt: *Ich wollt, ich wär ein Affe im Zoo*. Ein Text, der die Stimmung mancher wacher Leute in dieser Zeit widerspiegelt und in Kabarett-Kreisen auf Beckmann aufmerksam macht. Elow, der nun bei keinem Kabarett-Direktor mehr eine Anstellung bekommen kann, macht mit den «Künstlerspielen Uhlandseck» am Kurfürstendamm sein letztes eigenes Kabarett in Deutschland auf. Beckmann schreibt für das Ondra-Double Charlotte Daudert das Chanson *Warum müßt ihr mich immer für die Ondra halten? / Ich möchte doch so gern die Daudert sein!*

Im Frühjahr 1934 holt ihn Trude Hesterberg in ihr neues Kabarett «Die Musenschaukel» im Pavillon Mascotte in der Beh-

renstraße. Beckmann wird für inzwischen schon 100 Mark im Monat Hausautor neben Erich Kästner, Hellmuth Krüger und dem bereits verbotenen Günther Weisenborn, außerdem Conférencier und Vorhangzieher. Rotraut Richter singt seine *Letzte Straßenbahn*, für Grete Weiser schreibt er mit Werner Oehlschlaeger *Auf ins Mascotte*, für die Hesterberg eine ungarische Operettenparodie mit Fritz Lafontaine als feschem Husaren, und mit Frank Günther eine erste Revue «Windstärke 10».

«Die Musenschaukel» darf nur 87 Abende offenbleiben. Doch in dieser Zeit kommt Theo Mackeben ins Theater und fragt Beckmann: «Wollen Sie für mich schreiben? Mein Textdichter Felix Joachimson mußte nach Amerika abreisen.» Noch ein zweiter Komponist, Erwin Jospe, prägt ihn zur selben Zeit, bevor er emigrieren muß. In der Komödie am Kurfürstendamm wird das Lustspiel «Frischer Wind aus Canada» (Hauptrolle: Harald Paulsen) vorbereitet. Der vergnügungswütige und termscheue Jung-Poet wird erstmals in ein Zimmer gesperrt, so lange, bis er die Liedertexte abliefert — eine Taktik, die später zum Beispiel Peter Kreuder mit Erfolg übernimmt. Beckmanns Bekenntnis «Fleißige Komponisten haben mich zu meinem Glück gezwungen», ist wörtlich zu verstehen.

Noch vor dem «Frischen Wind» startet der Film, in dem Mackeben und Beckmann erstmals als Team auftreten: «Pechmarie» mit Jenny Jugo in der Regie von Erich Engel. Die Hunger- und Lungerjahre scheinen endlich ausgestanden. Da gibt es beim nächsten Film «Liebe, Tod und Teufel», mit dem Chanson *So oder so ist das Leben*, schier unüberwindliche Schwierigkeiten. Produktion und Regisseur wollen zwar keinen Allerweltsschlager (der wäre bei Mackeben auch gar nicht denkbar), aber dieser Text scheint ihnen doch zu unverkäuflich. Ralph Maria Siegel, mit dem Beckmann inzwischen zusammenhaust, sagt: «Du kannst fabelhafte Chansons schreiben, aber aus dir wird nie ein Schlagertexter!» Mackeben ist anderer Meinung und droht, den Auftrag zurückzugeben. Er setzt sich durch. Der Song (ein Begriff, der im Jahr 1934 verpönt ist) schlägt triumphal ein. Weil der Verlag nur eine Klavierausgabe gedruckt hat, schreiben sich die Kapellen ihre eigenen Arrangements. Die Schönen der Nacht lassen sich zu melancholisch später Stunde das Lied gegen ihren Katzenjammer vorspielen. Brigitte Horney schmückt damit sogar das Programm einer großen Karnevalssitzung in Köln.

Damit ist Hans Fritz Beckmann «durch». Mackeben reicht ihn an Peter Kreuder weiter, Kreuder an Friedrich Schröder. Und meist (fast immer auf den letzten Drücker) entstehen in diesen knapp zehn Jahren Filmschlager, die zu Evergreens werden. Beckmann dichtet gewissermaßen in doppelter Buchführung: neben den heiter-romantisch-galanten Erfolgstex-



Peter Kreuder mit seinem Textdichter

ten entstehen Gedichte des Unbehagens, die er, befreundet mit Erich Kästner und von ihm beeinflusst, für die Schublade schreibt.

Eine besondere Beckmannsche Spezialität bleibt der Lied-Text, der eine ganze Situation in wenigen Zeilen zusammenfaßt, wie *Nur nicht aus Liebe weinen* für Zarah Leander und *Good bye, Jonny* für Hans Albers (dieses Lied wäre nach Beginn des Zweiten Weltkriegs kein Evergreen mehr geworden — in der Notenausgabe von 1939 heißt es bereits eingedeutscht und gegen die Musik *Leb wohl, Peter*). Im Krieg kommt Beckmann zuerst zur Berliner Hilfspolizei. Dann textet er für «Kora Terry», angelehnt an Otto Reutter, *Ich wund're mich über gar nichts mehr und tu', was mir gefällt* und wird dafür als Munitionsgrenadier nach Frankfurt an der Oder geschickt (Günther Schwenn ändert den inkriminierten Text in «Für eine Nacht voller Seligkeit»). Als über die Geschichte Gras gewachsen ist, erreichen die Freunde vom Film, daß er für kurze Zeit uk gestellt wird. Und so entstehen

neben dem eleganten *Man müßte Klavierspielen können* 1941 auch zwei «Ergebnisadressen» an das Dritte Reich, mit Mackeben das Freiheitslied der Buren für «Ohm Krüger» und mit Werner Egk der Marsch der deutschen Jugend in «Jungen»: «Fahren! Fahren wir! Die Fahne weht voran! Groß-Deutschland heißt unser stolzes Schiff, darauf steh'n wir, Mann für Mann!» Trotzdem bleibt er «politisch unzuverlässig» und — mit immer nur kurzen Unterbrechungen — bis Kriegsende bei der Wehrmacht.

Bereits im Mai 1945 gründet er in Berlin das Kabarett «Tric-Trac». Das Programm «Bei Licht beseh'n» erlebt 120 Aufführungen. Im Mai kommt auch sein Gedichtband «Siebzehn + vier» heraus. Doch der Schlager-Autor Beckmann wird als Lyriker nicht zur Kenntnis genommen. Überhaupt verläßt ihn nun der Erfolg, verläßt ihn der Instinkt, mit dem er blindlings die richtigen Zeilen gefunden hatte. Das liegt nur zum Teil an den veränderten Zeit-Umständen. Denn er erkennt die neuen Bedingungen ge-



Prominente Gäste bei «Schaeffers»

nau: die zunehmende «Schallplatten-Hörigkeit», den Bedarf am schnell produzierten Tagesschlager, das von der Musikbox diktierte 2 1/2 Minuten-Limit. Und im Gegensatz zu seinen Komponisten-Partnern ist er bereit, sich darauf einzustellen, bleibt immens produktiv. Doch weder auf Platte noch in den Filmliedern gelingt ihm nochmals der große Wurf.

Beckmann wird Synchronautor und -bearbeiter, zeichnet für die deutschen Fassungen populärer US-Filme wie «Die barfüßige Gräfin» und gediegener wie «All about Eve». 1958 holt ihn Horst Fuchs als Produzenten zur neugegründeten Ariola. Er produziert Greta Keller, Eddie Constantine, Teddy Reno, Mona Baptiste, Curd Jürgens. Doch auch hier erzielt er nur Achtungs-Erfolge. Als Anfang der 60er Jahre die erste große Nostalgie-Welle kommt, beginnt er unverbittert den zweiten Ruhm zu genießen, den ihm die inzwischen zu Evergreens gewordenen Schlager und Chansons aus seiner großen Zeit verschaffen, und heiratet noch dreimal. Ein Leben nach der Devise seines ersten großen Erfolgs:

*Heute nur glückliche Stunden,
morgen nur Sorgen und Leid.
Neues bringt jeder Tag,
doch was auch kommen mag,
halte dich immer bereit.
Du mußt entscheiden,
nur darauf kommt's an,
und mußt du leiden,
dann beklag dich nicht,
du änderst nichts dran.
So oder so ist das Leben.
Ich sage: heute ist heut'!
Was ich auch je begann,
das hab ich gern getan,
ich hab es nie bereut.*

mp



Die bekanntesten, längst zu Evergreens gewordenen Texte (und ihre Erstinterpreten):

- 1934 *So oder so ist das Leben* (Brigitte Horney in «Liebe, Tod und Teufel»)
- 1935 *Mach mich glücklich* (Harald Paulsen in «Mach mich glücklich»)
Zwischen heute und morgen (Greta Keller)
- 1936 *In meinem Herzen, Schatz* (Hans Albers in «Savoy-Hotel 217»)
Blindekuh (Hilde Hildebrand in «Allo-tria»)
Ich bin auf der Welt, um glücklich zu sein (Maria Cebotari in «Mädchen in weiß»)
Ich wollt, ich wär ein Huhn (Lilian Harvey, Willy Fritsch, Paul Kemp und Oscar Sima in »Glückskinder«)
Im Hafen von Titica (Albers in «Unter heißem Himmel»)
- 1937 *Was du mir erzählt hast von Liebe und Treu* (Tatjana Saiš in «Weiße Sklaven»)
Capriolen (Gustaf Gründgens in «Capriolen»)
Paris, du bist die schönste Stadt der Welt (Lida Baarova in «Patrioten»)
Schön war die Zeit («Serenade»)
Ich werde jede Nacht von Ihnen träumen (Johannes Heesters) / *Ja, die Frauen sind gefährlich* (Marika Röck («Gasparone»))
Ich tanze mit dir in den Himmel hinein (späterer Text auf den Langsamen Walzer aus «Sieben Ohrfeigen»)
Tango notturno (Pola Negri in «Tango notturno»)
- 1938 *Weil der D-Zugführer heute Hochzeit macht* (Victor de Kowa in «Kleiner Mann — ganz groß»)
Eine Insel, aus Träumen geboren / In einer Nacht im Mai / Land in Sicht (alle Röck in «Eine Nacht im Mai»)
Laß die Frau, die dich liebt, niemals weinen (Bernhard Etté)
- 1939 *Du hast Glück bei den Frau'n, Bel ami* (Lizzy Waldmüller in «Bel ami»)
Good-bye, Jonny (Albers in «Wasser für Canitoga»)
Ich brauche keine Millionen (Röck und Rudi Godden) / *Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben / Auf dem Dach der Welt* (beide Röck) / *Lerne lieben, ohne zu weinen* (Else Elster) («Hallo Janine»)
Nur nicht aus Liebe weinen (Zarah Leander in «Es war eine rauschende Ballnacht»)
Schlafe, mein Geliebter (Leander)
Gnädige Frau, wo war'n Sie gestern (Willy Forst)
- 1940 *Du gehst durch all meine Träume* (Marte Harell in «Traummusik»)
Ich bin heute ja so verliebt (Forst und Maria Holst in «Operette»)
- 1941 *Vielleicht (Ich sag nicht: Ja! Ich sag nicht: Nein!)* (Leander in «Der Weg ins Freie»)
Man müßte Klavierspielen können (Heesters) / *Die ganze Welt dreht sich um dich*

/ *Liebling, was wird nun aus uns beiden* (beide Dora Komar und Heesters) («Immer nur du»)

Wind weht weit übers Meer («Oh, diese Männer»)

1942 *Heimatlied (Wer die Heimat liebt)* (Herbert Ernst Groh in «Die Sache mit Styx»)

Schönes Florenz (Rudi Schuricke)

1943 *Schön ist die Zeit der jungen Liebe* (in «Die große Nummer»)

Hand in Hand gehn wir zwei / Immer und ewig (beide in «Liebesgeschichten»)

Frauen sind keine Engel (Margot Hiel-scher in «Frauen sind keine Engel»)

Das Karussell (Heesters) / *Haben Sie schon mal im Dunkeln geküßt* (Evelyn Künneke) («Karneval der Liebe»); zweiter Titel gemeinsam mit Aldo v. Pinelli)

1944 *Auf all meinen Wegen* (Waldmüller) / *Mein Herz müßte ein Rundfunk-sender sein* (Heesters) («Es lebe die Liebe»)

Filme nach 1945:

1947 *Razzia* (mit Nina Konsta, M: Werner Eis-brenner)

Die Liebe ist wie ein Chanson / Ich singe ein Lied von der Liebe

1949 *Hallo, Fräulein* (mit Hielscher, M: Fried- rich Meyer)

How do you do / Einer unter Millionen / Wenn die Baumwollfelder blüh'n

Wer bist du, den ich liebe (mit Jester Naeve, M: Theo Mackeben)
Wer bist du, den ich liebe

1950 *Kein Engel ist so rein* (M: Adolf Steimel)
Wir beide sind ein Ehepaar / Diese Nacht ist die Nacht meiner Träume

1951 *Es geschehen noch Wunder* (mit Hilde- gard Knief, M: Mackeben)
Es geschehen noch Wunder

Sensation in San Remo (mit Röck, M: Theo Nordhaus)

Du bist der Erste / Laßt doch mal den kleinen Otto ran / Ich träume von einer großen Liebe / Wir tanzen wieder / Señor, ich bin eine Señora!

1952 *Diese Nacht vergeß ich nie* (M: Heino Gaze)
Quo vadis, Messalina / Regenbogen, Regenbogen

Alle kann ich nicht heiraten (mit Sonja Ziemann, M: Peter Kreuder)
Deine Augen — deine Lippen / Klavierspielerlein / Warte, bis dein Stern sich wendet

Bis wir uns wiedersehen (M: Lothar Brühne)
Heut nacht an der blauen Lagune

Heidelberger Romanze (mit Lilo Pulver, O.W. Fischer, M: Werner Richard Hey- mann)

Drunt am Neckarstrand / Schlaf gut, träume süß

1953 *Arlette erobert Paris* (mit Ziemann, M: Kreuder)

Voilà, c'est l'amour / In Paris wohnt das Glück

Liesekrieg nach Noten (mit Harell, Hee- sters, M: Kreuder)

Romance d'amour / O, Fräulein Käthe!

So ein Affentheater (M: Kreuder)

Ich möchte zurück auf die Bäume / So wie du bist, so lieb ich dich

Unter den Sternen von Capri

(M: Brühne)

Schenk mir Liebe / Morgen früh geht ein Schiff auf die Reise / Unter den Sternen

1954 *Eine Frau von heute* (mit Luise Ullrich, Curd Jürgens, M: Fritz Wenneis)

Hab mich lieb / Zu wem soll ich geh'n / Erst ein Kuß, und dann trinken wir weiter

1955 *Charleys Tante* (mit Heinz Rühmann, M: Friedrich Schröder)

Amazonas-Mambo / Geh'n Sie bis zum vierten Stock / Es kann heute sein

1956 *Der Herr der Inseln* (M: Gerhard Winkler)

Ob ich will oder nicht

1957 *Kanailen* (M: Gaze)

Schau nicht in das Licht

Paradies der Liebe (mit Eddie Constanti- ne, Zizi Jeanmaire, Nadia Gray, M: Phi- lippe Gerard, Jeff Dawis)

Si ma vie recommençait . . . / Diamanten- Knackerin / Soviel Lärm um nichts / Wintersport / Ich such den Mann

1958 *Schwarze Nylons — heiße Nächte* (mit Kai Fischer, Peter van Eyck, M: Fritz Schulz-Reichel)

Ein Rummelplatz ist unser Leben / Nach dir kam keiner mehr / In der Bar «Zum Schwarzen Hai»

Stefanie (mit Sabine Sinjen, Carlos Thompson, M: Georg Haentzschel)
Si, Señor

1960 *Schlager-Raketten* (mit Teddy Reno, M: Josef Niessen)

Sie träumten nur von amore

Wegen Verführung Minderjähriger (M: J. Niessen)

Die Idee ist gut

Liedertexte für Bühnenwerke:

1937 *Kaiserin Katharina* (Operette von Rudolf Kattnigg, Admiralspalast, Berlin)

Eine Kaiserin darf keine Liebe kennen

1940 *Anita und der Teufel* (Lustspiel v. Geza v. Cziffra, Musik v. Mackeben, Komö- dienhaus Berlin)

Bei dir war es immer so schön / Amorcito mio / Mein kleiner Teddybär

1952 *Hinter den sieben Bergen* (Musical von Willy Mattes)

Hinter den sieben Bergen (kriert von Anneliese Rothenberger)

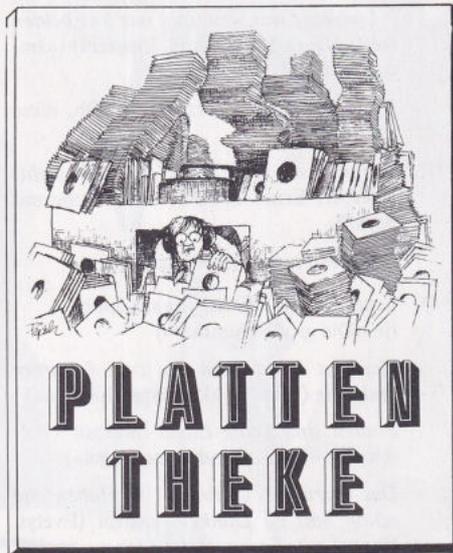
Auch einige deutsche Texte ausländischer Welt- erfolge stammen aus der Feder von Hans Fritz Beckmann: so *La mer* von Charles Trenet und *Drei Münzen im Brunnen*.

Nun hat sich also der große Klangzauberer und vor allem -verzauberer der «romantischsten Melodien von Robert Stolz» angenommen: «Ein Traum von Liebe — Richard Clayderman spielt Robert Stolz» (TG 1471, K-Tel in Verbindung mit Teldec). Herausgekommen ist dabei natürlich das Feinste vom Feinen: glitzernde Arpeggien, unterlegt von schmeichelnden Geigen und klingelnder Percussion. Man muß sagen: ein Gemeinschaftswerk von Stolz und Clayderman, vom Komponisten und dem Nachgestalter seiner Melodien; ein freudiges Wiedererkennen alter (und auch nicht ganz so alter) Bekannter in neuem Gewand — in einem Gewand, das wir freilich schon



im Ohr haben, geschneidert von Toussaint und Senneville. (Aus dem Inhalt: *Du sollst der Kaiser meiner Seele sein, Salome, Wenn die kleinen Veilchen blühen, Komm in den Park von Sanssouci, Wien wird bei Nacht erst schön*).

Noch ein Tastenstar, noch ein Komponistenporträt. **Klaus Wunderlich** hatte es nicht weit ins Studio: er wohnt mit seinen Orgeln und Apparaturen im gleichen Haus. Zum 75. Geburtstag Franz Grothes, den der Komponist nicht mehr erlebt hat, gab der Musiker und Produzent Klaus Wunderlich einen kleinen Einblick in Grothes Lebenswerk: von der «Blonden Carmen» des Jahres 1935 (*Schön, wie der junge Frühling*) bis zum *Mitternachtsblues* aus den fünfziger Jahren, vom Koloratur-Lied (der Nachtigall) über das Chanson (*In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine*)



zum swingenden «Opening» (*Sing mit mir*). Die Titelmelodie der LP ist «**ILLUSION**», die auch die Titelmelodie eines Filmes war (Ariola/UFA 205 675).

Und noch eine Franz-Grothe-LP: «**So schön wie heut, so müßt es bleiben**» (Karussell 815 909-1), eine interessante Zusammenstellung mehr oder weniger historischer Aufnahmen aus Beständen des Hauses Polygram. 1940/41 fängt es an: mit dem Schuricke-Terzett und einer ungenannten Begleitband, in der auch improvisiert wird bei *Hoch drob'n auf dem Berg*



und *Wenn ein junger Mann kommt*. Horst Winter nahm 1941 mit schlanker Stimme das Titellied der LP auf, zwei Jahre später Lutz Templin *Sing mit mir* (instrumental). Dann ein großer Sprung über Bert Kaempfers *Mitternachtsblues* (1958) zu Vico Torianis schöner 68er Produktion (*Ganz leise kommt die Nacht*, und auch wieder: *Schön, wie der junge Frühling*). Und zum (zeitlichen) Abschluß noch Béla Sanders mit *In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine* als Cha-Cha-Cha.

Die Bertelsmann-Clubs widmeten Franz Grothe zum Gedenken ein großzügiges Doppelalbum mit buntem Inhalt: «**Guten Tag, liebes Glück**» heißt es (Marcato 46 608), und Rosi Rohr hat dazu die Titelmelodie beigesteuert. Karel Gott ist zu hören (*An der Donau, wenn der Wein blüht*) und René Kollo, Tony Marshall (*Hoch drob'n auf dem Berg*) und die Leismanns, Rudolf Schock im Duett mit Margit Schramm, und auch Ilse Werner und Milva sind dabei. Heinz Schenk und Walter Giller bringen eine besinnliche Note ein, Ingeborg Hallstein ihre Koloraturen und Robert Stolz an der Spitze der Berliner Symphoniker eine Instrumentalversion des so beliebten Liedes *In der Nacht* . . . Renate Holm ist mit ihrer gern gehörten Aufnahme des *Kalenderliedes* vertreten, und — als spezielles Bonbon — Peter Alexander mit seinen wirklich schönen Aufnahmen von *Frühling in Wien* und *Komm und gib mir deine Hand*. Als Besonderheit enthält das Album die letzten unter Franz Grothes Leitung entstandenen Aufnahmen mit Einzeltiteln aus seinem Musical «Das Wirtshaus im Spessart», gesungen von Grit van Jüten, Fred Bertelmann und Norbert Orth, aufgenommen Ende August 1982.

Auch **Johannes Heesters** ist bei dieser Grothe-Revue zu hören. Er singt *Etwas leise Musik*, einen Titel, der auch auf der LP «**Da geh ich ins Maxim**», Heesters zum 80. Geburtstag gewidmet, enthalten ist (Marcato 46 629 5). Mit den Orchestern Johannes Fehring, Friedrich Schröder und Rudolf Bibl erklingen Operettenmelodien von Lehár, Granichstaedten und aus Schröders «Hochzeitsnacht im Paradies» — und vor allem typische Heesters-Filmlieder: *Armer Musikant* von Brühne (aus «Jenny und der Herr im Frack»), Grothes *Man kann sein Herz nur einmal verschenken* (aus «Der Vorhang fällt»), Jarys *Durch dich wird diese Welt erst schön* (aus «Karneval der Liebe»), *Du hast mich noch nie so geküßt* aus der «Gasparone»-Verfilmung, die für den Film «Liebesschule» von Harald Böhmelt geschriebenen Lieder, Edmund Nicks *Wunderschön ist es, verliebt zu sein* (aus dem «Hofkonzert») und schließlich *Ich tanze mit dir in den Himmel hinein*.

Johannes Heesters ist auch in **Folge 2** der Reihe «**Das Schönste von gestern**» zu hören (Marifon 47 996), einer aus anderem Zusammenhang zwar schon bekannten, deswegen aber nicht weniger interessanten



historischen Sammlung: keine Neupresung alter Schallplatten, sondern Überspielungen aus den Soundtracks von Filmen. Also etwa *Das gibts nur einmal* mit der kindlichen Stimme von Lilian Harvey, Albers und Rühmann mit *Jawohl, meine Herr'n*, Zarah Leander mit *Drei Sterne sah ich scheinen* und *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn*, und die komplette Filmfassung von *Ich wollt', ich wär ein Huhn* mit Fritsch, Kemp, Sima und der Harvey. Daß beim Film die Komponisten selber am Pult standen (und stehen), hier also Jary, Heymann, Mackeben und Hans Sommer, erhöht den Reiz.



«Mit Polkas um die Welt» will Hans Schönenberger zu Melodien von Toni Sulzböck. Gemeint ist nicht die böhmische, sondern die rasche oder marschartige Polka mit Jodler. Aber auch zwei Walzer sind darunter, und zweimal swingt es sogar leicht zu den Texten von Rudi Büttner, Fred Rauch und anderen (Tyrolis 45 782).

Und noch 'ne Polka, nicht auf alpenländisch und mehr für die, die's deftig mögen: **Otto Bänkel** mit der **Pflaumen-Polka** (Rückseite: *Die Jagd ist aus*; Elite Special LLS 60.054). Eher etwas für den Herrenabend (wenn es sowas noch gibt).

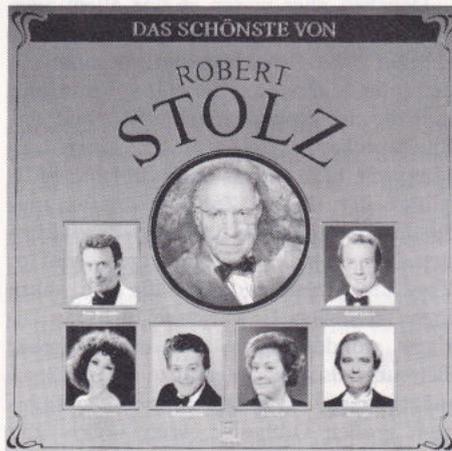
*

Wenn **Ernst Mosch** Operettenmelodien spielt, dann ist das natürlich keine Volksmusik und eigentlich auch keine volkstümliche Blasmusik mehr. Unter dem Titel «**Im Weißen Rössl am Wolfgangsee**» hat er je eine Plattenseite Ralph Benatzky und Nico



Dostal gewidmet. Ein bißchen klingt das ganz nostalgisch nach altem Tanzorchester, und manchem wird das vielleicht zu wenig Mosch sein. Aber für den Musiker ist das schon einiges drin: an Posaunen, Saxophonen und Klarinetten im Satz, an gedämpften Trompeten und Mixturen oder bei *Ein paar Tränen* auf dem Tenorhorn. Schließlich klingen eben auch Langsame Walzer und Tangos anders als böhmische Polkas, denen die *Kleine Etelka* (obwohl ja eigentlich ungarischer Herkunft) im Neuarraangement am nächsten kommt (Telefunken 6.25 583).

krb



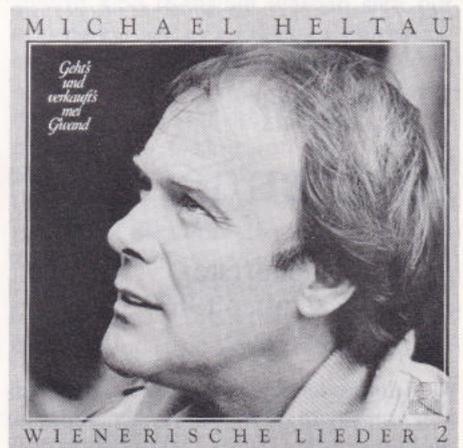
«Das Schönste von...» heißt eine Serie von Komponisten- und Interpreten-Porträts auf Zwei-Platten-Kassetten, mit der die Ariola ihre Bestände ein weiteres Mal wiederveröffentlicht.

Robert Stolz ist nicht nur als erstaunlicher und erstaunlich fleißiger Eigeninterpret von *Salome* bis *Zwei Herzen im Drei-vierteltakt* auf seiner eigenen Kassette vertreten, er hält als Dirigent auch den Löwenanteil bei **Johann Strauß** und **Emmerich Kálmán**. Breit ist das Spektrum der übrigen Interpreten dieser Reihe. Es singen Renate Holm, Erika Köth (*Die ganze Welt ist himmelblau*), Ingeborg Hallstein, Anna Moffo (*Wien wird bei Nacht erst schön*), Sylvia Geszty, Hilde Güden, Julia Migenes (*Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*), Wilma Lipp, Margit Schramm, Melitta Muszely (*Wenn die kleinen Veilchen blühen*), René Kollo (*Ob blond, ob braun*), Rudolf Schock (mit dem Titellied aus Kálmáns heute kaum mehr aufgeführter «Bajadere»), Kurt Böhme, Benno Kusche, Hermann Prey (*Auf der Heide blüh'n die letzten Rosen*), Peter Alexander, Erich Kunz. Es dirigieren Schmidt-Boelcke, Eisbrenner, Melichar, Eichhorn, Fehring und Grund.

Bei den Interpreten-Porträts ist das Repertoire von **Hermann Prey** am konsequentesten auf Unterhaltung abgestimmt und dabei bemerkenswert breit gespannt: vom *Rattenfänger* und *Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren* bis zu *Vieni sul mar* und *Old Folks At Home* und *My Old Kentucky Home*. **Julia Migenes** bringt ein Spektrum von der Operette (*O mein Papa*) über das Musical (*Chim Chim Cheree*) und

das Kunstlied (*Schlafe mein Prinzchen*) bis zum Volkslied (*Von Luzern auf Weggis zu*). Mit Kollo, Schock und Wunderlich ist das Tenorfach nahezu konkurrenzlos und mit breitgefächertem Repertoire vertreten. Vorwiegend Oper und Operette findet sich bei **Fritz Wunderlich** (doch auch Marc Rodlands *Unter dem Sternenzelt*) und **René Kollo** (darunter *Hör die Abendglocken klingen* aus Rombergs «Studentenprinz»), Dostals *Heimatlied* und *Ich such in jeder Frau Manina*, dazu Lieder von Robert Stolz und Volkslieder). **Rudolf Schock** bringt u.a. *Dunkelrote Rosen* aus «Gasparone», Künnekes *Armer Wandergesell*, *Still wie die Nacht*, *Ob blond, ob braun* und *Auf der Heide blühen die letzten Rosen*.

Das Schönste von... (Ariola) Emmerich Kálmán (302 209) — Johann Strauß (302 212) — Robert Stolz (302 215) — Rudolf Schock (301 759) — Fritz Wunderlich (301 762) — René Kollo (301 765) — Hermann Prey (301 766) — Julia Migenes (301 771).



«Einem Heltau-Fan», schreibt Marcel Prawy auf dem Cover der neuen LP «**Wienerische Lieder 2**» von **Michael Heltau** (Ariola 205 389), «fällt es schwer, den Wurzeln dessen nachzugehen, was bei ihm nur durch das englische Wort «Magic», aber nicht durch die deutsche Übersetzung «Verzauberung» richtig wiedergegeben werden kann... In seiner originellen One-Man-Show «Statt zu singen» spricht er klassische Liedertexte; das Programm stellt Goethe und Heine erstmals neben nur scheinbar bedeutungslose Texte von Wienerliedern, denen er eine nie geahnte Dimension gibt.» Aus dem Inhalt der LP: *A klane Draherei* und *Jung san ma, fesch san ma* von Robert Stolz und *Erst wenn's aus wird sein*...

*

Robert Stolz ist auch wieder bei **Willy Schneider** auf seiner LP «**Schön ist die Jugend**» (Telefunken 6.25585) vertreten, und zwar mit *Wenn die kleinen Veilchen blühen* und *Einmal muß man leider von der Liebe scheiden*. Abschluß dieses besinnlichen musikalischen Rückblicks ist das Erfolgslied von Franz Grothe und Heinz Schenk *Es ist alles nur geliehen*, dem Willy Schneider eine besonders innige altersweise Interpretation widmet. □



Erinnerung an Werner Eisbrenner

Zum 75. Geburtstag
am 2. Dezember 1983

Viele werden ihn noch in Erinnerung haben von einem seiner zahlreichen Auftritte als Dirigent, auf dem Konzertpodium oder auch bei einer Fernsehsendung: in gerader, nur ganz leicht vornübergebeugter Haltung, ein grauhaariger Grandseigneur — und dabei lebhaft und agil. Daß seine Wiege in Berlin stand, war im Gespräch mit ihm nie zu überhören. Am 2. Dezember 1908 war er dort zur Welt gekommen. Und bald schon begann er Klavier zu spielen. Später kam dann die Geige dazu und das Studium an der (auf Zelter zurückgehenden, heute in der Hochschule aufgegangenen) Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik (aus der übrigens mehrere «U-Musiker» hervorgegangen sind).

Anfang der dreißiger Jahre begann Eisbrenner seine berufliche Tätigkeit als Pianist, Korrepetitor und Arrangeur, und zwar, was zur Zeit des aufblühenden Tonfilms nahelag, mit deutlicher Blickrichtung dahin. 1934 schrieb er die erste Musik zu einem Spielfilm («Der höhere Befehl» von Gerhard Lamprecht), insgesamt 99 sollten es werden. Zunächst arbeitete er viel mit Erich Waschneck zusammen, später mit Harald Braun, mit Käutner, Pabst und Staudte. Ein paar Titel davon: «Große Freiheit Nr. 7» (mit dem Hilde-Hildebrand-Chanson *Beim erstmal, da tut's noch weh* und einer Neufassung von *La Paloma*, die Hans Albers auf den Leib ge-

schrieben war), dann: «Titanic» (1943, erst von den Nazis, später von den Amerikanern verboten), und die vielen Nachkriegsfilme: von der «Berliner Ballade» angefangen bis zum Niedergang der alten Filmindustrie, darunter: «Herrliche Zeiten», «Ein Herz spielt falsch», «Nachts auf den Straßen», «Die Buddenbrooks» (mit dem Walzer *Chrysanthemen-Ball*), «Solange du da bist» (mit dem Walzer *Ein Atelierfest*), die Verfilmung von Hauptmanns «Ratten» und — natürlich mit viel Originalmusik — der Schumann-Film «Träumerei». Auch die große Filmkonkurrenz Fernsehen brachte neue Aufgaben und Aufträge für Spiele und für Serien.

Daneben aber waren es vor allem zwei Bereiche, in denen der Komponist und Bearbeiter (und Organisator) Eisbrenner ein gefragter Mann war: der (Hör-)Rundfunk und die Schallplatte. Seit 1954 stand das Studioorchester Berlin unter seiner Leitung, seit 1959 war er einflußreicher SFB-Mitarbeiter, und die Zahl der von ihm musikalisch betreuten Fritz Ganss-Produktionen mit Schock, Rothenberger, Moffo, Prey und vielen anderen läßt sich kaum mehr feststellen. Er war dabei nicht nur Dirigent, sondern meist auch musikalischer Betreuer, also Schöpfer unzähliger Instrumentationen von der Kammerbesetzung bis zum großen Orchester, vom Volks- und Kinderlied bis zu Gesängen von Schubert, Loewe und Liszt.

Überhaupt war Eisbrenner eigentlich kein U-Musiker im engeren Sinn, auch nicht als Komponist. Sein Metier war die leichte E-Musik, die es außerhalb des Rundfunks immer schwer hatte, weil man es ihr schwergemacht hat. Es entstanden ein Violin- und ein Klavierkonzert, ein Sinfonischer Prolog und ein Festliches Vorspiel, eine Musik für Orchester, fünf Rhapsodien, Koloraturlieder wie *Der silberne Walzer* und *Der gläserne Walzer* und noch viele andere Werke, darunter übrigens auch das Pausenzeichen für den SFB und die Fanfare für die Berliner Filmfestspiele. 1971 wurde dem Komponisten der Paul-Lincke-Ring überreicht: eine Auszeichnung, die er — nicht nur seiner Herkunft wegen — wohl verdient hatte; wenn seiner Musik ihrem Duktus nach bis an sein Lebensende (am 7. November 1981) auch weniger das Schnoddrig-Kesse als das Weltläufige dieser Stadt anzumerken war.

Karl Robert Brachtel

GEHÖRT, GELESEN, ZITIERT

Frankfurter Rundschau

Donnerstag, 10. November 1983, Nr. 262

Sanftes Kreiseln

Angelo Branduardi auf Tour

FRANKFURT A. M. Die Erwartungshaltung — ein fast sinfonisches Konzert mit sanften Steigerungen, epische Breite in der Instrumentierung, ein fast hypnotisches Kreiseln der Musik in sich selbst, kurz: dasselbe wie in den letzten Jahren — wurde angenehm enttäuscht. Branduardi sitzt solo mit Gitarre auf der schumrig ausgeleuchteten Bühne und bestreitet den ersten Teil des „Concerto 83“, mit dem er sich zur Zeit auf Europatournee befindet, meist allein im Sitzen. Er moderiert sparsam auf deutsch, trägt die elegischen Lieder mit sanfter Stimme vor, holt zur Unterstützung einmal ein Akkordeon dazu (ein anderes Mal drei Musiker mit Handperkussionsinstrumenten), wechselt zur Geige, füllt trotz aller Sparsamkeit den Raum.

Im zweiten Teil des Auftritts werden die Gaze-Umhüllungen der Instrumente entfernt, die sechs Musiker unterstützen ihn mit Rhythmusgruppe, einem Satz Keyboards und ganzen Batterien von Perkussions- und Schlaginstrumenten. Die zahlreichen Schlagwerke wechseln im Einsatz; mal übernehmen sie Melodie- und Begleitfunktion, manchmal setzen sie pointierte Akzente; kein Ton geht verloren, Branduardis Musiker gehören nach wie vor zum Besten, was er in Italien engagieren kann.

Die Themen sind die gleichen wie immer: viel märchenhafte Phantasie, Adaptionen von Volks- und Kinderliedern, Melodie- und Rhythmusreichtum als Gegengewicht zu einer normierten Welt. Es dauert, bis sich das sanfte Kreiseln der Musik bei den Zuhörern bemerkbar macht, aber nachdem Branduardi in langen Tableaus die Stimmung zunächst sediert hat, erreicht er mit seinen Wiederholungen ausgefeilter Volkstanzrhythmen das Publikum und schafft den für ihn typischen leichten Trance-Effekt.

In „Pulce D'Acqua“ etwa fällt er vom italienischen Muster in ein keltisches, spielt einen leichtfingrigen Reel auf der Geige, setzt wieder die volle Kraft der Band ein, spielt das Publikum fast schwindelig, um dann in der nächsten Nummer nach einem dichten Wechsel von Dreier- und Vierertakten in eine so hüpfende Polka zu verfallen, daß selbst die Halle zu tanzen scheint.

Darin wiederholt er das, was ihn auf der Bühne und auf Platten ausmacht, genau deshalb sind die Zuhörer gekommen; dem ruhigen Anfang zum Trotz verlassen sie nach drei Stunden Konzert die Jahrhunderthalle in einer leichten Euphorie à la Branduardi.

MICHAEL RIETH

Popcorner

PLATTENTIPS VON ACHIM HILLER

EVERGREEN IM HÄRTETEST

NINA HAGEN



Nina Hagen, Lady Exzentrik, und ein Evergreen im «Härtetest»: «Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn», von 1942, einer der größten Schlager von Zarah Leander. Nun — einundvierzig Jahre später — kam die Vorzeige-Punklady aus Amerika zurückgesehlt und sorgte für die perfekte Überraschung. Was zunächst wie eine bloße — aber hervorragend geglückte — Zarah-Leander-Kopie klingt, entpuppt sich schon nach wenigen Takten als aufregende Neuinterpretation. Nina Hagens Lebensgefährte Keith Forsey ist nach dem nostalgisch-parodistischen Einstieg frech und «respektlos» ans Schneiden gegangen, bringt Elemente ein wie den zur Zeit auch in Europa hochmodischen Rap (eine Art schneller Sprechgesang farbiger Discjockeys) oder das ebenso schicke Scratchen, bei dem in schnellem Tempo die Schallplatte vor und zurück bewegt wird und ein rhythmisches Kratzen erzeugt. Der Geniestreich allerdings bestand im Umkleben des Masterbandes. Keith Forsey schnitt in der Mitte ein Stück quasi in Gegenrichtung (CBS A 3687).

Über «Das schöne Unbe-Hagen» (Die Hexe der Punkära auf Tournee) schreibt Werner Burkhardt am 17. 11. 1983 in der Süddeutschen Zeitung:

«Die Neue Deutsche Welle, auf der so viele geritten sind, hat sie mit der Handkante ins Meer gekerbt. Nina Hagen ist am Anfang dieser Woche in Hamburg gewesen, hat am Montag und Dienstag in der ausverkauften Markthalle gesungen und jedermann das Staunen gelehrt

und wird heute um 20 Uhr in der Alabama-Halle sein. Wer sie nach längerer Zeit wieder hört, ist verblüfft darüber, wie sehr sie doch die Urmutter all der Manierismen, Kickser und Künstlichkeiten ist, die auch von den Herren unter den jungen Wellenreitern aufgegriffen und in klingende, wenn auch vergängliche Münze verwandelt worden sind. Alles schrill Gestylte dieser sacht verebbenden Bewegung wäre ohne sie nicht möglich gewesen, und was die Virtuosität betrifft, so kann ihr niemand das Wasser reichen. Ob Zwitschermaschine, ob röhrender Elch: sie schafft alles.

Sie beginnt mit «Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn» und hält genau in der Schweben, ob das nun als Huldigung an oder als Parodie auf die göttliche Zarah gemeint ist. Der doppelte Boden ist schwer zu knacken. Das macht den Auftakt zum Signal und gibt einem auf jeden Fall zunächst einmal die Gewißheit, daß Nina Hagen die drei Voraussetzungen mitbringt, ohne die eine Parodie nie gelingen kann: Sie weiß Bescheid über die Sache und die Person, die sie aufs Korn nimmt. Sie ist ihrem Vorhaben technisch gewachsen und das Wichtigste: ein wenig liebt sie auch, was sie da so fabelhaft dem Gelächter preisgibt.»

EINSTIEGSSONGS

QUIET RIOT

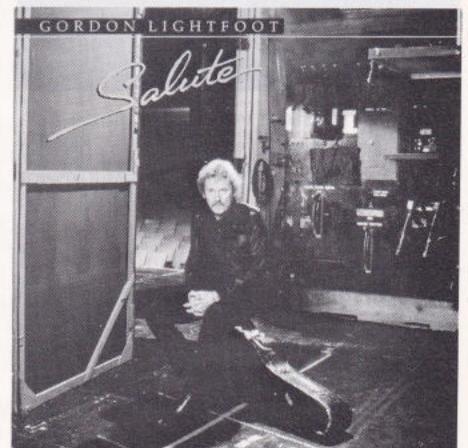
Spitzenplätze in der amerikanischen Single-Bestseller-Liste, Platz Zwei in den Album-Charts — die US-Hard-Rock-Band Quiet Riot hat den Durchbruch in den Vereinigten Staaten geschafft. Der Titel, der ihr dazu verhalf, ist sage und schreibe zehn Jahre alt: *Cum On Feel The Noize*, ein 1973er Hit der englischen Pop-Band Slade. Bereits die Vorlage war alles andere als ein Soft-Song, doch Quiet Riot drehten nochmals kräftig an der Phon-Schraube und sorgten für ein zeitgemäß härteres Outfit. Die Überraschung war groß, als «Cum On Feel The Noize» nach der US-Veröffentlichung gleich in die Charts ging. Durch die Single auf die relativ neue Band aufmerksam gemacht, hörten die Musikfans auch in



das gleichfalls neu vorgelegte Album «Metal Health» (Epic/CBS EPC 25 322). Und siehe da — mit *Cum On Feel The Noize* (Epic/CBS A-3616) hatten die Hardrocker nur einen von zehn repräsentativen Songs ausgekoppelt. Freilich handelt es sich bei dem Material um Stücke, die nicht für jedermanns Ohren bestimmt sind (Sensible werden sich nur schwerlich an die bei dieser Stilrichtung obligaten Phonzahlen gewöhnen können). Doch bietet «Metal Health» Rock-Stücke, die als ideale «Einstiegssongs» geeignet sind, bislang vom Hardrock Unbeleckte auf den Geschmack zu bringen. Und so sind auch die deutschen Fans schon seit geraumer Zeit auf den «Quiet Riot»-Geschmack gekommen — kein Wunder bei steigenden Funkeinsätzen und einer «Powerplay»-Präsenz in Deutschlands Top-Rock-Discos.

ASPHALT-COWBOY

GORDON LIGHTFOOT



Der alte Haudegen hat nichts von der Faszination verloren, die er schon zu Zeiten seines «Sundown» gehabt hat. Gordon Lightfoot, der lederhäutige Singer und Songwriter aus Kanada, erzählt auf seiner neuen LP «Salute» (WEA 92-3901-1), begleitet von der Creme der nordamerikanischen Country-Musiker, in zehn Songs Geschichten aus der Welt der Asphalt-Cowboys. In *Whispers Of The North* hat er grandios die Sehnsucht



eines Stadtmenschen nach der Wildnis und Unberührtheit der Natur eingefangen.

Im Bereich des Rhythm & Blues heute noch Neues zu kreieren, ist nicht leicht. Gordon aber scheint die Songs geradezu aus dem Ärmel geschüttelt zu haben.

ROCKIGE MARIE

RELAX

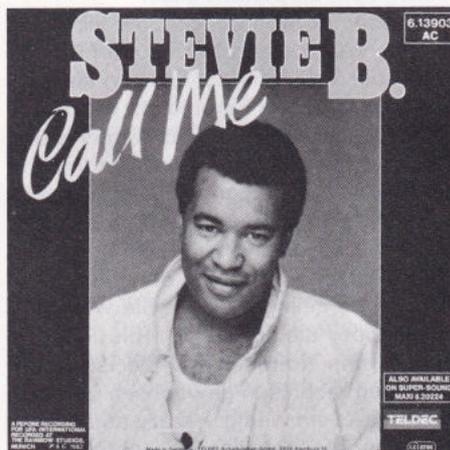


Für die Musiker von **Relax** gibt's derzeit überhaupt kein «relaxen». Nachdem sie beim SFB-Rockfestival in Berlin während der Internationalen Funkausstellung für rockige Stimmung sorgten, und ihre aktuelle Single «**Marie**» (Ariola 105 792) auch wieder auf dem Weg zum Hitstatus ist, haben sich die Bayern-Musiküsse gleich wieder ins Studio begeben, um neue Glanztaten vorzubereiten. Im Münchner «Rainbow»-Studio wird im Augenblick (fast) Tag und Nacht an einem neuen «Relax»-Album gearbeitet. Für dieses Werk hat die renommierte Band eine Reihe von Konzertangeboten abgesagt. «Wir wollen uns damit Zeit nehmen und nicht in Eile und Hektik irgendwas zusammenschustern», erklärt Produzent Bernie Paul. (Mittlerweile verlautet aus Fan-Kreisen, daß die Buttons mit der Aufschrift «Weil i di mog», die seinerzeit zur Debüt-Single hergestellt wurden, einen Seltenheitswert von bis zu sechs Mark haben!)

SHOOTING STAR

STEVIE B.

Zu Beginn des Jahres hätte wohl kaum jemand gedacht, daß dieser junge Farbige zu den Shooting Stars in der bundesdeutschen Disco-Szene gehören würde. Doch **Stevie B.**'s aktuelle Single «**Call Me**» (Teldec 6.13903 AC) rangiert in diesem Jahr unter den beliebtesten

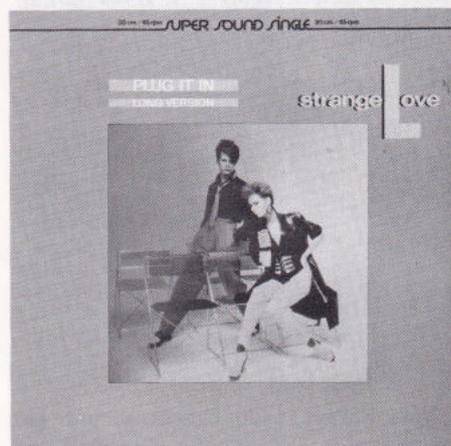


Discotheken-Songs. Der Songwriter und talentierte Sänger von der Reggae-Insel Jamaika — er ebnete einst mit seiner Komposition «**Lucky**» Bernie Paul den Weg als Interpret — wurde auch auf der Internationalen Funkausstellung in Berlin hoch gehandelt. Derzeit sitzt Stevie über einer Reihe neuer Kompositionen und Texte. Man redet auch über ein Debüt als Album-Interpret. In jedem Fall wird man demnächst noch so manche Überraschung aus dem Haus des aufstrebenden Musikers hören können.

STROM CRASH

STRANGELOVE

Zu den Shooting Stars der diesjährigen Disco-Renner-Szene gehört die Band **Strangelove**. Mit einem einzigen Titel wirbelten sie die Disc-Jockeys und ihre Kundschaft kräftig durcheinander. «**Plug**



It In» (Ariola/UFA 105 810) besticht durch Qualitäten wie flottes Tempo, herausragenden Stimmeinsatz und progressives Grundkonzept. Der Text — in englisch gesungen — birgt allerdings so manche Überraschung in sich. Was macht man, wenn in einem Landhaus ein Unwetter die Stromversorgung lahmlegt? Strangelove bietet da ein Rezept: Einfach den Stecker hineinstecken und abwarten — der Rest geht dann wie von selbst. Nur — der Text bietet für Englischkundige eine gewisse — na — Schlüpfrigkeit. Hört man sich den ganzen Ablauf an, wird selbst der unbescholtene Hörer gewisse Nebengedanken haben. Aber wir sind ja alle aufgeklärte Zeitgenossen. Und in einer Ära, in der sich sogar Show-Moderatoren in «raffinierten Dessous» einem millionenstarken TV-Publikum präsentieren, darf auch eine Disco-Gruppe mal etwas direkter werden. Schließlich ist alles sehr charmant verpackt.

UNHEIMLICH OFFEN

COSI

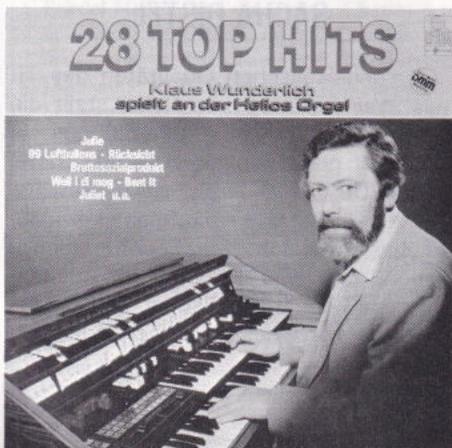
Cosi und ihre Debüt-Single «**I will wiss'n wie des is**» (Ariola/UFA 105 840) — da fragt man: «Warum hat man früher noch nie von ihr gehört?» Genau diese Frage stellten sich nämlich die Jungs von Relax und ihr Produzent Bernie Paul, die die junge, aparte Bambergerin «ent-

decken». Così drückt sich im Trend unserer Tage aus: direkt, dennoch lieb und irgendwo unheimlich offen. Das Schönste an der ganzen Sache: Man hat den Eindruck, der Text sei aus autobiographischen Erlebnissen gewachsen. Nun — ob dem so ist, verrät sie natürlich nicht. Fazit: Wieder einmal ein Talent aus München, das alles Zeug zu einem echten Star nationaler Größe hat.

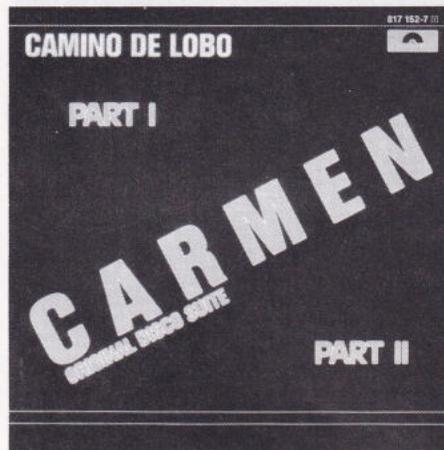


ZAUBER-HITS KLAUS WUNDERLICH

Was Klaus Wunderlich mit seiner «Zauberorgel» alles zustande bringt! Auf seinem neuesten LP-Werk «28 Top Hits» (Ariola/UFA 205 674) präsentiert er einen Reigen der in dieser Sommersaison aktuellen Pop-Hits. Von *Major Tom* (Völlig losgelöst) über Nenas *99 Luftballons* bis hin zu Daniels *Julie* und dem Fast-Evergreen *Eye In The Sky* des Alan Parsons Project findet sich alles auf diesem Album, was bei uns (Hitparaden-)Rang und (begehrte Künstler-)Namen gehabt hat. Klaus Wunderlich hat alle Songs selbstverständlich komplett neu arrangiert und sie in seinem eigenen Tonstudio auf seiner WERSI-Orgel aufgenommen. Fast schon ein Stück Pop-Geschichte, das er da auf Vinyl verewigt hat, und in jedem Fall die ideale Platte für jede Glühwein- oder Sonst-etwas-Party.



CARMEN GOES DISCO CAMINO DE LOBO

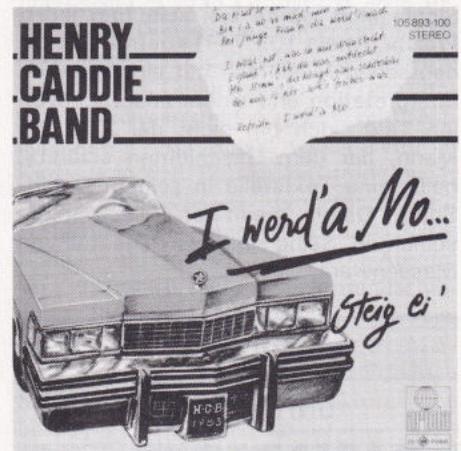


Wenn ein Chuck Berry sich zu einem solchen Kult-Stück wie «Roll Over Beethoven» inspiriert sah, warum soll dann die *Habañera* aus «Carmen» nicht auch in einer (übrigens äußerst ansprechenden) Disco-Version existieren? Spanische Rhythmen haben in der modernen Disco-Welt gewissermaßen Tradition: man denke beispielsweise an die 78er Aufnahme von Leroy Gomez «Don't Let Me Be Misunderstood» — seinerzeit ein Smash-Hit. Und in der Tat — auch «Carmen» erweist sich in dieser Form als absolut variables Thema. Da bleibt Kultur-Päpsten kein Spielraum für vernichtende Kritik. Im Gegenteil: ist es nicht wünschenswert, die junge Generation auf diese Weise mit den «Klassikern» vertraut zu machen? Zweifellos läßt sich eine Adaption wie die der «Carmen»-Melodien nicht wahllos auf andere Stücke übertragen. Doch darum geht es ja gar nicht. «Carmen» goes Disco — und das ist in Ordnung so (Polydor 817 152-7).

STRASSEN-ROCK HENRY CADDIE BAND

Sie kennen fast jede Discothek in bayerischen Landen, hinauf bis zur hessischen Landesgrenze. Sie kennen die Straßen in Land und Stadt und das Leben, das auf diesen Straßen abrollt. Und sie spielen Rock'n'Roll im Rock-A-Billy-Stil und beschreiben in ihren auf bayerisch gesungenen Texten das Erlebte. Die Rede ist von der Münchner **Henry Caddie Band** und ihrer Debüt-Single «I werd a Mo» (zu deutsch: «Ich werd' ein Mann», auf Ariola/UFA 105 893).

Die fünf jungen Musiker fanden vor vier Jahren zusammen. Die junge Band stoppelte sich die Anlage sowie die Instrumente zusammen, indem die Mitglieder ihren entbehrlichen Besitz verkauften. Soviel zum Thema «Enthusiasmus». Nun wollte sich die frischgebackene



Henry Caddie Band aber auch als Profi-Truppe betätigen. Und wie so viele Gruppen vorher ging man auf Tingle-Tour durch bayerische Discotheken. Nur — Konzessionen an die Musik wollte man auf keinen Fall machen. Oft wollten Clubbesitzer die so kraftvoll aufspielende Band rauswerfen. Aber — Qualitäten, wie sie die Caddie-Band aufzuweisen hat, setzen sich eben durch. Der Rock-A-Billy, den die jungen Männer spielen, ist schlicht der Rock von der Straße. Unpräzise, knallig und mit direktem Zugang für die Hörer. Eben Sound von der Gasse.

Nach Jahren auf Tournee wurde der Münchner Produzent und Komponist Hansi Goldfuß auf die Nachwuchs-Rekken aufmerksam. Ohne lange zu warten, ging man in sein Schwabinger Studio und nahm *I werd a Mo* auf. Herausgekommen ist ein absolut hitverdächtiger Song. Man darf gespannt sein, was die Henry Caddie Band demnächst so liefern wird.

NEUER MANN HORST BERGER



Ein neuer Name macht sich auf, die deutschen Schlagergefilde mit seiner Stimme zu erobern: **Horst Berger** — Songwriter und Singer mit einer wirklich neuen Stimme. Er könnte einer jener «neuen Männer» sein, die zur Zeit ja überall gefordert sind. Seine aktuelle

Single «Ich wollte frei sein (um jeden Preis)» (Ariola 105 741) konfrontiert die deutschen Musikfans mit einer starken Interpretation und einem anspruchsvollen Text. «Ich bin nicht der Typ von Mann, der gern Geschichten erzählt», heißt eine Textstelle in seinem Debüt-Song. Damit meint er Allerweltsgeschichten. Seine sind das Gegenteil von Massenware.

LEHRSTÜCK UNITED BALLS



Joseph Schmidt, der kleine Sänger mit der ganz großen Stimme, hinterließ der Welt vor allem ein Lied als Evergreen: «Ein Lied geht um die Welt» ging tatsächlich um die Welt. Die Münchner Gruppe **United Balls** hat ein Remake des unvergessenen Schmidt-Liedes gemacht. Nun klingt der Evergreen wieder aus dem Radio. Allerdings vor dem musikalischen Hintergrund von Elektrogitarren, Baß und Schlagzeug. So, wie die Nachwuchsmusiker, die in der Isarmetropole längst zu den unbestrittenen Lokalhelden gehören, den Klassiker aufbereitet haben, kommt jedes Quentchen an Optimismus herüber. Vielleicht ein Lehrstück, wie man «alte» Lieder neu aufnehmen sollte (Jupiter/Teldec 6.13946 AC).

TANZBEIN KRIBBELT WALL STREET CRASH

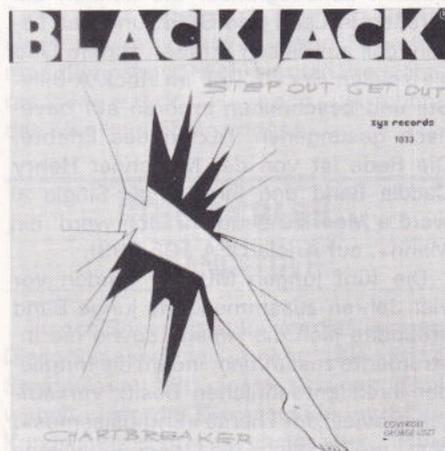
Breitenwirkung, Ohrwurmcharakter, bestechende optische Präsenz der Interpreten — einige der Faktoren, die einen potentiellen Hit umschreiben. Und diese Faktoren finden sich bei der sechsköpfigen Formation **Wall Street Crash** und ihrem brandaktuellen Titel «Hey You», produziert von Harold Faltermeier: lebendiger Chorgesang im Fox-Rhythmus, zeitgemäß mit dezentem Synthesizer-Einsatz. Die sechsköpfige Band — ein Vokalensemble, bestehend aus zwei Mädchen und vier Männern — wird in Fachkreisen als «die» Konkurrenz für das US-Quartett Manhattan Transfer be-



zeichnet. Auf der Bühne — oder im Fernsehen — wird munter gestept, geswingt und Entertainment geboten. Wen wundert's da, daß auch *Hey You* ein durchweg tanzorientierter Titel ist. Und man muß ja nicht nur total progressive Tanzmusik auflegen, wenn das Tanzbein kribbelt. Im Gegenteil — der Trend zu Standardtänzen in entsprechend zeitgemäßem Rahmen ist unübersehbar. Und da treffen **Wall Street Crash** mit Sicherheit voll ins Schwarze. Man darf gespannt sein, wie *Hey You* im Fasching und Karneval einschlägt. Ein Titel, der in das Repertoire von Disc-Jockeys ebenso gehört wie in das von Big-Bands (Teldec 6.13915 AC).

DISCO LIS(Z)T BLACK JACK

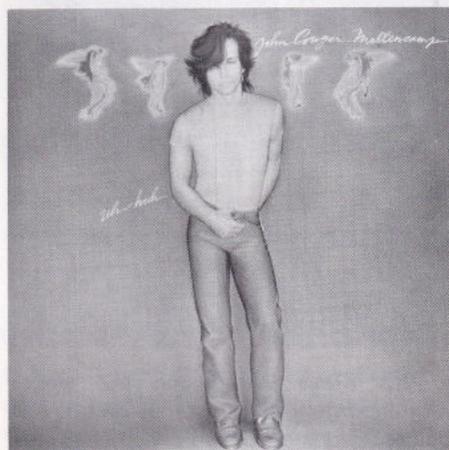
Eine der echten Disco-Sensationen des Jahres stammt aus der Feder des Herrn Liszt aus Wien. Nein — nicht ein Remake eines klassischen Stückes von dem Liszt. Georg Liszt heißt der Mann, um den es hier geht. Mit «**Step Out, Get Out**» (zyx records 1033) und dem Projekt «**Black Jack**» macht er zur Zeit in ganz Europa Furore. Lange Jahre musizierte er zusammen mit Christian Kolonovits, Kurt Hauenstein (Supermax), Falco und Wilfried (der mit den Highdelbeeren . . .). Heute gilt Georg Liszt als einer der wenigen österreichischen Musiker, die den Sprung ins internationale



Plattengeschäft geschafft haben. Das Projekt «**Black Jack**» existiert seit 1979. Zunächst handelte es sich um eine reine Studio-Truppe, die allerdings 1982 in eine Live-Gruppe umgewandelt wurde. *Step Out, Get Out* dürfte wohl ein vorläufiger Höhepunkt im Schaffen des «modernen» Herrn Liszt sein. Selbstverständlich sitzt er jetzt schon wieder mit einem Stamm von ausgewählten Musikern, um an melodischer, zeitgemäßer Pop- und Rockmusik zu arbeiten. Georg Liszt ist übrigens Sänger, Bassist, Komponist und Arrangeur von «**Black Jack**» in Personalunion.

PERSÖNLICHE SONGS

JOHN «COUGAR» MELLENCAMP



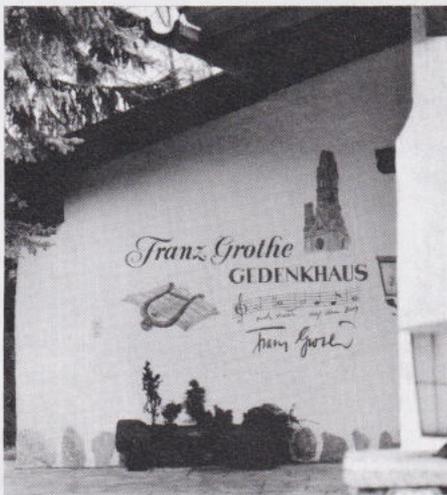
John «Cougar» Mellencamp schlägt wieder zu — aber mit Gefühl. Seine aktuelle Single «**Crumblin' Down**» entwickelt sich in den USA gerade zum Tophit, und die auch bei uns in diesen Tagen veröffentlichte LP «**Uh-huh**» (Mercury/Phonogram 814 450-1) wurde bereits wenige Tage nach Erscheinen vergoldet. Sein Erfolgsrezept: «Ich schreibe meine Songs aus einer bestimmten Stimmung heraus, schreibe das nieder, was ich gerade fühle. Meine Songs und speziell die Texte sind sehr persönlich.»

FAST WIE EIN ORIGINAL SACHA DISTEL

Die musikalischen Qualitäten des Titels *Weil i di mog* von Relax stellt die französische Version «**Parce que je t'aime**», gesungen von **Sacha Distel** (Ariola/UFA 106 108), unter Beweis. Das klingt fast wie ein originales französisches Chanson. Eine echte Überraschung und eine der wenigen Ausnahmen, daß ein ausländischer Topstar die Coverversion eines deutschen Titels aufnimmt. □

Grothe-Ehrungen

Als Franz-Grothe-Gedächtnisstätte wurde am 17. September 1983, Grothes 75. Geburtstag, sein Wohnhaus in Bad Wiessee im Beisein von Gerda Grothe, der Witwe des Komponisten, seiner Bestimmung übergeben. In seinem letzten Willen hatte der am 12. September 1982 verstorbene große deutsche Evergreen-Komponist verfügt, daß das Haus im Rahmen der Franz-Grothe-Stiftung Erinnerung für die Nachwelt werde. Professor Dr. Erich Schulze wies bei der Feier als Vorsitzender des Stiftungsbeirats darauf hin, daß die Stiftung (von Franz Grothe zu seinem 50. Geburtstag ins Leben gerufen, um den Nachwuchs zu fördern und Schrittmacherdienste für junge Komponisten zu leisten) bisher eine Viertelmillion Mark an Zuwendungen gemacht habe, ohne das Stiftungsvermögen anzugreifen: «Auch ein Franz-Grothe-Evergreen neben seinen zu Evergreens gewordenen Liedern.» Dr. Josef Bamberger, Verlagsleiter der UFA-Musik- und Büh-



nenverlage, wies in seiner Ansprache unter anderem auf Grothes immensen Fleiß hin, der auch für die Verlage reiche Ernte mit sich brachte, und sich in schier unerschöpflichen Stapeln an Manuskripten, die in der Franz-Grothe-Gedächtnisstätte aufbewahrt sind, dokumentiert. Anschließend

überreichte er Frau Grothe das erste Exemplar des Doppelalbums «Guten Tag, liebes Glück», das die Bertelsmann-Clubs aus Anlaß des 75. Geburtstages von Franz Grothe als Schwerpunkt-Angebot veröffentlicht haben. Am Abend vorher hatte im Kurhaus in Bad Wiessee das traditionelle Franz-Grothe-Konzert stattgefunden mit der glänzend disponierten Südbayerischen Philharmonie unter Leitung von Alexander C. Maschat und der nicht minder virtuos Solistin Liselotte Becker-Egner von der Württembergischen Staatsoper. Margot Hielscher trug, begleitet von Friedrich Meyer, eine «musikalische Doktorarbeit» über Franz Grothes Werke vor.

*

Am 5. Oktober 1983 brachte der Westdeutsche Rundfunk Köln ein öffentliches Konzert mit dem gleichen Programm, das Franz Grothe am 10. September 1982 nicht mehr zu Ende dirigieren konnte. Ehrengast war Marta Eggerth, es dirigierte Willy Mattes, in Erinnerung an häufiges gemeinsames Musizieren mit Franz Grothe im «Jägerwinkel» in Bad Wiessee spielte Josef Niessen mit Georg Haentzschel vierhändig Klavier.

Ein weiteres öffentliches Konzert mit Fernsehaufzeichnung veranstaltete der Hessische Rundfunk am 2. Dezember 1983 in Frankfurt unter Leitung von Gotthard Welker. Gil Temper brachte das postume Klavierkonzert zur Uraufführung, das auf dem Lied «Ein neues Leben fängt an» aus dem Film «Das Schloß in Flandern» basiert. Am gleichen Tag wurde im Foyer des Funkhauses am Dornbusch die von Dr. Reinhold Schmitt-Thomas konzipierte Franz-Grothe-Gedächtnisausstellung mit Bildern, Noten und Dokumenten eröffnet, die bis zum 30. Dezember 1983 gezeigt wird.

Im Kongreßsaal des Deutschen Museums in München folgt am 3. Januar 1984 ein Grothe-Konzert mit dem Orchester Kurt Graunke, veranstaltet von der Arbeiterwohlfahrt. □



UNSER BUCHTIP:

Keiner lebt für sich allein

Schlagertexter haben ein ähnliches Schicksal wie Rennpferde. Sie gewinnen das Rennen, den Preis aber bekommt der Jockey.

Ernst Bader, geboren 1914, ist Autor weltbekanntester Schlager der Nachkriegszeit wie «Die Welt ist schön Milord», «Am Tag als der Regen kam», «Du läßt Dich gehn», «Übers Jahr, wenn die Kornblumen blühen», «Tulpen aus Amsterdam» und der «Junge von St. Pauli». Er schrieb Texte für Friedel Hensch und die Cypris, Charles Aznavour, Freddy Quinn, Dalida, Caterina Valente und andere namhafte Interpreten. Doch außer in Fachkreisen ist sein Name unbekannt.

Um so neugieriger macht der erste Roman «Keiner lebt für sich allein» (Verlag Atelier im Bauernhaus, 2802 Fischerhude) des fast siebenjährigen Norderstedters, in dem er sein Leben verschlüsselt erzählt. Die Großen, denen er auf seinem spannend beschriebenen Lebensweg begegnet, werden nicht als Stars, sondern als Menschen mit ihren Eigenarten und Mucken geschildert. Nachdem Ernst Bader im 2. Weltkrieg zunächst Schauspieler war — er wirkte mit bei den Filmen

«Dreimal Hochzeit», «Das Gewehr über», «Legion Condor» und «Nacht ohne Abschied» — ging er nach dem Krieg als Unterhaltungskünstler nach Hamburg-St. Pauli, wo er als Kabarettist am Klavier sein Können zum Besten gab. In der «Colibri-Bar» entdeckte ihn der Verleger Dr. Hans Sikorski. Eine erfolgreiche und steile Karriere als Schlagermacher begann. Seine Lieder piffen die Spatzen von den Dächern. Bis heute werden sie immer wieder neu interpretiert.

Der Roman erzählt jedoch nicht einfach Baders Leben. Im Rückblick auf sein erfülltes Leben geschrieben, ist er zugleich der Versuch, sich selber in einer verworrenen Zeit zu begreifen. «Ich habe versucht, mich mit den Fragen, die sich mir und meiner Generation stellten, auseinanderzusetzen.»

Freddy Quinn schrieb ihm dazu:

«Ja, lieber Ernst — da hast Du vor fünfzehn Jahren gesagt, Du willst nicht mehr schreiben. Und nun tust Du es doch wieder, genauer gesagt: Du tust es immer noch.

Ganz ohne Rückfall geht es wohl nicht bei Dir.

Ich freu' mich darüber, denn sonst wäre ja unser «Junge von St. Pauli» nie geboren worden.

Über fünfundzwanzig Jahre der Zusammenarbeit und Freundschaft verbinden uns. Und wenn wir uns damals auf St. Pauli schon kennengelernt hätten — Du in der Colibri-Bar auf der Großen Freiheit, ich in der Washington-Bar in der Bernard-Nocht-Straße —, dann kämen noch etliche Jahre dazu. Das Werk, das nun vor mir liegt, ist zwar ohne Musik, aber trotzdem voller Melodien — in Dur und Moll, fröhlich und ernst, wie das Leben so ist.

Hol di stief, lieber Ernst.

Ich wünsche Dir, daß Du von den Brettern, die ja immer noch Deine Welt bedeuten, auch weiterhin unzähligen Menschen viel Freude, etwas Phantasie und vielleicht sogar ein bißchen Kraft vermitteln kannst!

Toi Toi Toi für Dein «jüngstes Kind» vom «Ollen Jungen von St. Pauli!»

. übrigens ... übrigens ... übrigens ... übrigens ... übrigens ... übrigens ... übrigens

In der Publikums-Gunst sind deutsche Schlager wieder die heimlichen Hit-Seller. Das Ergebnis der Leser-Umfrage 1983 von "Bild am Sonntag" nach den zwanzig beliebtesten Melodien liegt auf Schallplatte vor: Das Ray-Barnes-Orchester präsentiert "Die schönsten Melodien der Welt" (Opp 3010, nur über "Bild am Sonntag" zu beziehen). Die UFA-Musikverlage sind dabei mit "Die Gitarre und das Meer", "Ich tanze mit dir in den Himmel hinein", "O mein Papa" und "Heimat, deine Sterne".

Zum 80. Geburtstag von Walter Jurmann veranstaltete der Westdeutsche Rundfunk ein öffentliches Konzert in Gütersloh in Anwesenheit seiner Witwe Yvonne Jurmann. Das Siegerland-Orchester unter der Leitung von Heinz Geese spielte Jurmann-Evergreens von "Veronika, der Lenz ist da" bis "San Francisco", es sangen Carol Saint-Clair, Guido Kaiser, John A. Waddell, Charles Williams und das Vokal-Ensemble Boite-A-Musicque.

Klaus Wunderlich geht zwischen dem 1. und 25. März 1984 auf große England- und Schottland-Tournee. Am 8. März gibt er ein Konzert in der Londoner Royal Festival Hall. Vorher geht er allerdings in seinem eigenen Studio noch in Klausur und produziert eine neue LP "On The Sunny Side Of The Street - with Klaus Wunderlich".

UFA-Produktionen im Studio: Im Zuge einer neuen Tango-Welle die LP "Tango Jalousie" mit dem Orchester Jo Ment; "36 Weiterfolge von zwölf Komponisten" mit Georg Haentzschel und Josef Niessen an zwei Klavieren (die Idee dazu wurde anlässlich des Grothe-Gedächtniskonzertes im Oktober in Köln geboren).

Didi Hallervorden kommt im Frühjahr 1984 wieder ins Kino, und zwar mit dem UFA-Film "Der Doppelgänger" im Verleih der Neuen Constantin München. Harold Faltermeyer und Wolfgang Hofer schrieben den Titelsong, Arthur Lauber konnte für die Filmmusik gewonnen werden.

Angelo Branduardi weiter auf Erfolgskurs! In Frankreich wurde seine LP "Cercando l'oro" mit einer Goldenen Schallplatte ausgezeichnet. Seine Deutschland-Tournee durch siebzehn Städte war ein Volltreffer. Nach seinem Tournee-Start in Italien war übrigens die römische Intellektuellen-Zeitung "La Repubblica" so begeistert, daß sie Staatspräsident Pertini die Adaption des Sängers vorschlug, "wie einst die Beatles in England". Seiner kleinen Tochter allerdings ist der Musikanten-Ruhm des Papas "wurscht". Als er ihr jüngst ein Instrument als Geburtstagsgeschenk vorschlug, schüttelte die Kleine - sie wurde vier Jahre alt - energisch den Kopf: "Ich will einen Taschenrechner - aber mit Logarithmus muß er sein!"

Malsy, der mit seinem Song vom "Telefon-Terror-Tony" in der deutschen Medienwelt Furore machte, begibt sich mit den Titeln "Ich steh auf Rock" und "Mach dir nichts draus, Klaus" aufs Disco-Parkett. Er bleibt dabei seinem Konzept treu: Witz ist etwas Gesundes, und wenn man dabei noch tanzen kann, handelt es sich schon fast um eine Kur. (Im Januar auf Metronome.)

Die für Anfang Januar angekündigte LP "Viel-Harmoniker 'live' auf der MS Europa" (Global/Ariola 205 836) bringt Neuaufnahmen bekannter Viel-Harmoniker-Erfolgstitel wie "Frühlingsstimmen-Walzer", "Veronika, der Lenz ist da", "Ich wollt, ich wär ein Huhn", das "Fräul'n Helen" u.v.a.

Nostalgisch gibt sich Wencke Myhre mit ihrem Song "Meine Liebe hat Geburtstag", produziert von Bobby Schmidt, auf Polydor 815 445-7.

Soeben erreichte die Redaktion noch die LP "Karl Dall singt Hans Albers" (Corona CMC 013 012), eine Auslese der bekanntesten Titel von "La Paloma" und vielen anderen Seemannsliedern, aber z. B. auch "Hoppla! Jetzt komm ich" oder "Komm auf die Schaukel, Luise".